د. العباس عبدوش

رحمه الله

علاقة الشّعري بالراهن

مظفّر النوّاب ومحمود درويش نموذجين



ISBN: 978-9931-631-05-7
الإيداع القانوني: سبتمبر 2022.



Tél fax: 026 11 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com
منشورات مخبر تحليل الخطاب

إهداء

﴿وَإِنْ تَعُدُّواْ نِعْمَةَ ٱللَّهِ لَا تُحْصُوهَآ ﴾

« قرآن كريم »

تضيق بيَ الأرض فتوسعون لي من قلوبكم ما ليس له حدّ

أغرقكم بخطاياي وتغدقون عليّ من بحار محبّتكم

أثقلكم بأحمالي وتمدّونني بالهواء – تحت كلّ هذا الركام – فأستمدّ

مودّتكم تحدّ كياني وليس تُحدُّ

ومودتكم مداد، وامتداد، ومدٌّ

ما أحصيت، بل عددت قليلا فأعياني العدُّ

فلكم منّي « لا شيء هذا »

ولكن، لكم منّي ولي منكمُ الودّ

ع.ع

مقدّمـــة

عرف تاريخ الأدب فلاسفة كُثرا أسهموا في بناء نظرية الشّعر منذ اليونانيين إلى عصرنا هذا، وربما كان إسهامهم أبرز وأعمق ممّا قدمه منظّرو ونقّاد الأدب في ميدانهم لكنّ تاريخ الأدب لم يعرف إلاّ نادرًا فلسفات قرأت شعرًا وقدمّت تطبيقات مقنعة لما وصلت إليه على مستوى النّظرية ؛ نقول (فلسفات) وليس فلاسفة، لأنّنا قد نجد في التّاريخ فلاسفة قدمّوا مجهودا طيّبا في قراءة الأدب، لكنّه مجهود منفصل عن النّظرية الفلسفيّة فهو أقرب إلى الاجتهادات الشّخصية، وإلى محاولة الجمع بين تخصّصات متعدّدة دون رابط من خلفيّة معرفيّة دقيقة وموّحدة، ونقول (فلسفات) بالجمع والتّنكير ونحن نرمي بذلك إلى نظريّات استطاعت أن تصوغ مبادئها ومفاهيمها في منظومة محكمة، أي أنّها أخضعتها إلى نوع من البناء المتكامل Systématisation.

قلنا بأنّه لم تتوّفر فلسفات من هذا القبيل في تاريخ الأدب (قرأت شعرا)، ونعني بذلك قراءة الشّعر من داخله، دون الاكتفاء بتأمّله من موقعها هي، وانطلاقا من آراء مسبقة يتمّ إسقاطها على الشّعر من خارجه، لقد بقي الأدب والشّعر ضحيّة هذا الموقف الأخير الذي أحسن الشكلانيون التّعبير عنه بقولهم، «لقد بحثنا عن كلّ شيء في الأدب إلاّ عن الأدب».

واضح من الكلام السّابق أنّنا أمّام إشكالية التحاقل Inter-disciplines حيث يتقاطع هنا حقلان معرفيان هما الفلسفة والشّعر ويتداخلان، وهما حقلان لهما من الوشائج والعلاّقات الخفيّة ما يندر وجوده بين حقلين آخرين، علاقات تخفى على كثير من الدّارسين، وقد أسهمت نزعة التخصصّ المتطرّفة في عزل الحقلين أحدهما عن الآخر، وقضت على ما بقي من روابط بينهما، حيث تحوّل (التخصص) إلى نزعة عدائية تّجاه الفلسفة والشّعر معا، عند ذلك أصبحنا – حسب رأي **كلود ليفي شتراوس** – نعرف ما الذي يجمع الأدب مع غيره بعد الشّكلانيين وكناّ قبلهم لا نعرف ما الذي يفرّقه عن سواه من الحقول.

إنّ ظهور فلسفات (منظومة) في عصرنا هذا، فضلا عن بروز مناهج نقديّة تتّكئ إلى ذلك النّوع من الفلسفات قد أدّى وهو يؤدي باستمرار إلى إعادة ربط اللّحمة ومدّ الجسور بين حقلي الفلسفة والشّعر بشكل أكثر متانة ممّا سبق في التّاريخ، ولا حاجة إلى ذكر عدد كبير من فلاسفة هذا العصر الذين تركوا أثرا بعيدا في هذا المجال وقد كان معظمهم على رأس فلسفة عرّفت به وعرّف بها، كما أنّ أغلبهم قد أسّس منهجا في قراءة الأدب لا تكاد حدوده تبين من حقل لآخر.

إنّ بعض هذه المناهج وتلك الفلسفات يقوم بقراءة الأدب والشّعر من داخلهما، وحتّى في حال اهتم بخارج الأدب فأنّه يفعل ذلك انطلاقا من داخل الظاهرة الأدبيّة ذاتها لا العكس، وإذ تطبّق تلك الفلسفات والمناهج مفاهيمها وإجراءاتها من الداخل يؤدّي ذلك إلى صقلها وإلى البرهنة على نجاعة ما جاءت به وما أسّسته من قواعد ومفاهيم من جهة، ثمّ هي تستطيع أن تعمّق وتوّسع موضوعها المدروس – وهو هنا الأدب والشّعر – وذلك بمدّه بكثير ممّا ينقصه من دقّة في التصوّر وممّا يحتاج إليه من مفاهيم من جهة أخرى.

لعلّ من أبرز الفلسفات / المناهج التي ينطبق عليها الكلام السّابق **فلسفة الجمال الفينومينولوجيّة، والفلسفة البراغماتيّة، وفلسفة اللّغة، والفلسفة التفكيكيّة**... إلخ، القائمة التي أغنت المعرفة عموما ومعرفة الأدب خصوصا والتي أعادت النّظر في مسلّمات كثيرة التي بنيت عليها المعرفة سابقا، بل إنّ بعض هذه الفلسفات قام على مسلّمة أولى هي نقض المسلّمات كما هو الشّأن عند الفينومينولوجيا ومفهوم Epochè (الأبوخية) ويعني تعليق الحكم على المعتقدات (Suspension of beliet)، هذا المفهوم الذي يلتقي مع كثير من مفاهيم التفكيكيّة كالتأجيل والانتشار... إلخ.

إن مفهوم الراهن سيكون واحد من المسلّمات التي سُطّحت في الأفهام حتّى كادت تفقد كلّ معنى، وسيتناولها كبار الفلاسفة – من أمثال **هيدجر، وميشيل فوكو وبول ريكور وجيل دولوز وفيلكس غاثاري ومكائيل ديفران وديريدا**... إلخ – بالتمحيص وإعادة النّظر مع ربطها بفلسفاتهم كمنظومة وبفلسفة الزّمن كما تأسّست عبر التاريخ.

إنّ مفهوم (الراهن) ليس مسلّمة كما درجنا على اعتباره مساويّا لمفهوم الحاضر، بل أنّه إشكاليّ إلى درجة أنّه أخذ حيّزا مُهمّا من فلسفات كثيرة، لذلك يهتم كلّ من **جيل دولوز وفيلكس غاثاري** بتحوّلات مفهوم الراهن وتعارضاته عند كلّ من **بيجوي Peguy ونيتشه وفوكو**، أمّا **هيدجر** فيجعله واحدا من دعامات فلسفته وربطه **ديريدا** والتّفكيكيّون بعدد كبير من منطلقاتهم في فلسفة ميتافيزيقا الحضور the metaphisics of presence التي هي مقابل لـ(مركزيّة اللّوغوس Logo centrism).

يثبت ما سبق مدى إشكاليّة مفهوم (الراهن) في بعض الفلسفات الحديثة فلو تمعّنا في مقولة البراغماتيين « لا تبحث عن المعنى بل ابحث عن الاستعمال » لوجدنا بأنّ المعنى عندهم ليس حاضرا الآن بل هو رهن بالاستعمال دائما، أي أنّ الاستعمال يصبح (راهنا) للمعنى وشارطا له فهو الذي يحدّده، والمعنى في المقابل مرتهن ووقف على كل استعمال جديد، فهل يمكن – والحال هذه – القول بأنّ المعنى ثابت (وقف)، أم على العكس يجب القول بأنّ المعنى متحوّل وفق كلّ استعمال جديد؟.

إنّ إشكالية الحضور والغياب التي يشكّل (الراهن) أحد أوجهها الأكثر بروزا، هذه الإشكاليّة تحتل مكان الصدارة عند التّفكيكيين، فهم يرون أن المسألة كلّها هي في التعارض بين الحضور والغياب، وأن الدّور الذي يعزى للحضور يقتضي تفكيك هذا التعارض للبرهنة على أنّ الحضور يستقي خواصه من نقيضه (المختلف) وهو الغياب، فلو أنّنا قلنا مثلا مع (ديريدا) «نحن نسعى إلى افتراض الحضور، ليس من حيث كونه نسيجا مطلقا بشكل الوجود بل من حيث كونه عمليّة من التّعيين ونتيجة، ضمن حدود نسق ليس نسق حضور بل نسق اختلاف مرجأ »، فبأيّ معنى – والحال هذه – نحن نتعامل مع (الراهن)؟ هل بمعنى حضور الغياب أم غياب الحضور؟.

يأخذ (الراهن) في الفلسفة الفينومينولوجيّة بعدا لم يسبق أن أخذه من قبل خاصّة عند الفيلسوفين (**هوسرل**) و(**هيدجر**)، فالأوّل كرّس لمسألة الزّمن حيّزا كبيرا من كتابة (دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطن بالزّمن)، أمّا تلميذه (**هيدجر**) فقد اهتمّ كثيرا بالمسألة في أهم كتبه « الوجود والزمان ».

لو تمعّنا في مصطلح (التمثّل) الأثير لدى الفينومينولوجين والذي يقابله في الفرنسيّة Représenter ويعني حرفيّا إعادة الإحضار لأنّه مركّب في السّابقة Re التي تعني الإعادة ومن présent التي تعني الحاضر، فهل الأشياء والعلامات الحاضرة في الخارج تُعدّ غائبة حتىّ يمثّلها الوعي فيحضرها أم هي حاضرة تحتاج إلى حضور موازٍ لا يتشكّل الوعي إلا به؟ (**هيوسرل**) «إنّ غايتنا إنّما بأن نفحص عن الوعي بالزّمن فحصا فينومينولوجيّا، وهذا سيقضي أن تسقط تام الإسقاط كلّ ضروب فرض وجود الزّمن الموضوعيّ أو إثباته أو الإيمان به».

إنّ هذا التصوّر الذي يُعلي من شأن الذّات والوعي ويُسقط الزّمن الموضوعيّ سيجعل فلسفات كثيرة تبني صرحها على أساس من انتقاد فلسفة **هيوسرل** ومحاولة دحض الأسس التي بُنيت عليها، كما هو الشّأن بالنسبة إلى تلميذه **هيدجر** الذي سيعتبر سلفه واحدا من أكبر فلاسفة «ميتافيزيقا» وسيحاول أن يقصي فلسفة الذّات مؤسسا فلسفة الوجود في العالم، وأمّا (**ديريدا**) فيستبعد قراءة سلفيْه سالكا إياهما معا في الخندق ذاته ومؤسّسا على أنقاض ذلك فلسفة الاختلاف المرجأ، ومعطيا (للراهن) أبعادا أخرى.

بسبب من عمق الإشكاليّة وتشعّبها، فإنّ **جيل دولوز** يعلّق على الأمر قائلا، «إذا كان أحد المفكرين يسمّي (الراهن) L'actuel ويطلق عليه الآخر (اللاراهن l'inactuel) فذلك فقط بمقتضى رقم للمفهوم، وبمقتضى الأشياء المجاورة له ومكوّناته التي يمكن لتحركاتها الخفيّة أن تؤدي، كما يقول Peguy إلى تغيير مشكلة ما (الأبدي زمانيّا عند **بيجوي** أبدية الصّيرورة بحسب **نيتشه،** الخارج / الداخل عند **فوكوه**)».

فهل (الراهن) يتعلّق بعالم الأشياء التي يتكلّم عنها الشّعراء؟ أم لعلّ الأمر يتعلّق بالحالة الراهنة التي وصل إليها الكلام الشّعري؟ وإذا لم نكن نملك تصوّرا للزمن – أيّا كان هذا التصوّر– فهل يكمن الكلام عن راهن الشّعر؟.

إنّ تطوّر البحث في هذا النوع من الإشكاليّات، قد أدّى – تطبيقيّا – إلى تطوّر النّظر لا في الشّعرية والشّعر بل وفي فلسفة الفنّ عموما، لذلك نجد أنّ قراءة **هيدجر** لكل من **هولدرلين** وتراكل تكتسي أهميّة كبرى، كذلك الشّأن بالنسبة إلى قراءة **هنري مستشونيك** في كتابه – راهن الشّعرية – لكلّ من **بول إيلوار ومايكوفسكي...** إلخ،

ولن يسع المجال لذكر ما قدّمه جيل دولوز في مجال الفنّ، ولا ما قدّمه بول دومان **وجوناتان كالر وكريستوفر نوريس وإنجاردن وميكائيل ديفران.**

إنّ الأمر فيما يتعلّق بالأدب العربي والشّعر خاصّة ظلّ يعاني من نقص شديد، حتى وإن وجدنا للموضوع ضلالا عند بعض الدارسين من أمثال **مطاع صفدي** في قراءته للشّعر الجاهلي أو العربي الذهبي في كتابه «شعريّات المتخيّل اقتراب ظاهراتي»، وفيما عدا تلك القراءات القليلة فإنّ أغلب الدراسات لها طابع نظريّ محض ككتاب **عبد الهادي مفتاح** «الفلسفة والشّعر» وكتاب **محمد طواع** «شعريّة **هيدجر** مقاربة أنطولوجيّة لمفهوم الشّعر» وكتاب **سعيد توفيق** «الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيّة».

انطلاقا مما سبقت الإشارة إليه فقد ارتأينا أن نخصّص هذه الدراسة المتواضعة لاثنين من أبرز الشّعراء العرب المعاصرين «**مظفّر النوّاب**» و«**محمود درويش**»، أمّا لماذا وقع الاختيار عليهما تحديدا فلاعتبارنا أنّ الظاهرة تتجلّى في شعرهما أكثر ممّا تتجلّى في شعر غيرهما، وأمّا لماذا اثنان من الشّعراء وليس عددا آخر، فإنّما فعلنا ذلك على سبيل نوع من المقارنة الضمنيّة جريا على عادة من درس الموضوع وقارنه عند بعض من الشّعراء – كما سبقت الإشارة – فقد درس **هيدجر** كلا من **(هولدرلين)** و**(تراكل)** كما درس **هنري ميتشونيك** كلّا من **(ماياكوفسكي)** و**(بول إيلوار)** في حين درس بول دومان في بحثه «وجه الرمزية المزدوج، كلّا من **مالارميه وبودلير**».

واضح من هذه الأمثلة أنّ بعض الدراسين ينتمي إلى منهج الفينومينولوجيا التأويليّة مثل **هيدجر**، وبعضهم ينتمي إلى التفكيكيّة، عدا الذين لم نُشر إليهم، وهذا إنّما يشير إلى المنهجين الذين اعتمدنا عليهما في هذه الدراسة ونعني، الفينومينولوجيا التأويليّة ثمّ التفكيكيّة، وقد يتبادر إلى الذهن التساؤل، كيف الجمع بين منهجين؟ والإجابة هو أن أحد المنهجين يكاد يشكل وجه الآخر وهو ما يؤكده سليفرمان في كتابه **(نصيّات)** حيث يعتبر أن هنالك تقاطعا بينهما فكأنّهما أحدهما عمودي هو الفينومينولوجيا في تناولها لعلّاقة الذّات بالموضوع والآخر أفقي في تناوله لعلّاقة الدال بالمدلول.

وبالنّظر إلى كلّ ما سبق ارتأينا تقسيم البحث إلى قسميْن،

الأوّل نظري: فلسفة الراهن والشعر، ويحتوي، بابا من فصلين؛

الفصل الأوّل، الراهن اتّفاقا، الراهن اخـ(تـ)ـلافا

وفيه نتناول مفهوم الراهن في الفهم السّائد ثمّ النّظرة التّفكيكيّة كما هو واضح في طريقة كتابة العنوان.

الفصل الثّاني، جدل الشّعري والراهن في النّظريّة

وفيه نحاول أن نتتبّع آثار العلاقة بين مفهوم الراهن في علاقته بمفهوم الشّعر في نظريّة الأدب، وفي ماضي النقد والفلسفة.

أمّا القسم الثّاني، فهو تطبيقيّ ويحتوي على بابيْن؛

الباب الأوّل، مظفّر النوّاب نموذجا، وينقسم إلى فصلين؛

الفصل الأوّل، الشّعر راهنا

الفصل الثّاني، الشّعر مرتهنا

الباب الثّاني، محمود درويش نموذجا، وينقسم إلى فصليْن؛

الفصل الأوّل، الكلام الشّعري/ تكشّف الموجود

الفصل الثّاني، عالم الشّعر/ عالم الوجود

إضافة إلى مقدّمة طرحنا فيها الإشكاليّات التي تناولها البحث والملابسات التي صادفته، ثمّ المنهج المتّبع في البحث، وإلى خاتمة حوصلنا فيها نتائج الدراسة وهي نتائج لا نزعم أنّها ذات أهميّة كبرى لكن همّها أن تلفت الانتباه إلى ضرب من البحث لم يُعط الاعتبار الكافي، فإنّ كان هنالك تقصير – وهو الحاصل في كلّ جهد بشريّ – فمردّه إلى الذّات، وإن كان هنالك من لإيجاب في هذا الجهد المتواضع فبتوفيق من الله وحده.

ولا يفوتني في النّهاية أن أسجّل الشّكر للأستاذ المشرف على صبره وتحمّله، والشّكر موصول للّجنة الموقّرة على تفضّلها بقراءة البحث ومناقشته، ولكلّ من قدّم يد العون في إنجاز هذا العمل المتواضع والله الموفّق.

الباب الأول
فلسفة الراهن والشعر

الفصل الأول

الراهن اتفاقا، الراهن اخـ[تـ]ــلافا

1. الراهن اتّفاقا، الراهن اخـ(تـ)ـلافا

يثير العنوان كثيرا أو قليلا من الدهشة لا لغرابته بل لما يبدو على الكلمة فيه من بداهة ونعني كلمة (راهن) من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الغرابة تأتي من أنّ الكلمة ذاتها تحمل صفتين متناقضتين من قبيل الثّالث المرفوع فليس هناك متّفق عليه مختلف فيه.

إنّ البداهة الخادعة قد تخفي خلفها (اخـ(تـ)ـلافا) عميقا هو ذاته ما يشكّل لبّ الموضوع الذي نريد الخوض فيه، وقد وضعنا كلمة اختلاف Différance بالشّكل المختلف أعلاه مذكّرين بطريقة التّفكيكيين في كتابته Differ Ance لكي نشير بذلك إلى الزّاوية التي نريد منها معالجة الموضوع بقصد تفنيد تلك البداهة السّطحية وتأكيد مدى إشكاليّة المسألة في عمقها، «إنّ العلامات اللّغويّة قد تؤدّي إلى حجب العيان المباشر فلا تسعف بتأمّل الفكر مباشرة، كما قد تؤثّر في الفكر أو تلوّثه بشكلها المادي الوسيط والمتطفّل وبذلك تقع الفكرة في أحبولة الاحتمالات التي تنطوي عليها اللّغة وقد تتأثّر بأشكال دوال اللّغة... وعلى سبيل المثال هل بقدرتنا التيقّن من أنّ فكرتنا الفلسفيّة عن العلاقة بين الذّات Subject والموضوع Object ليست متأثّرة بالتساوق البصريّ أو المرفولوجيّ الذي ينطوي عليه هذان المصطلحان؟... والأخطر من ذلك حالة التورية التي تعد خطيئة في حق العقل نفسه إذ يتمّ اعتبار العلاقة العارضة والسطحيّة بين الدوال علاقة مفهومة فتتعيّن ماهية History (تاريخيّة) مثلا بوصفها story His / (قصّة) أو تنشأ بين المعنى Sens والغياب Sans »[1].

يومئ **جوناتان كالر** هنا إلى أنّ هذا السطح الخادع يخفي تحته في العمق إشكاليّات فكريّة معرفيّة كبيرة حتّى وإن بدا أنّه مجرد لعب، وإذا كانت العرب تقول، الضد بالضد يتّضح، فبوسع التفكيكيّة أن تقول بأنّ الأمر يخفي ضده.

يشير الجزء الأوّل من العنوان إلى أنّ (الراهن) في جانب منه يبدو مصطلحا عليه، ومتّفقا حوله بشكل بديهي، فالراهن هو الآني، أو هو الحاضر... إلخ، ويأتي

1- مجموعة من الكتاب، البنيويّة والتفكيكيّة، تر، حسام نايل، مقال جونان كالر، أزمنة للنّشر والتّوزيع، ط1، 2007 ص 153.

الجزء الثّاني من العنوان ينسف الزعم هذا وببساطة قد تكون استباقيّة، يكفي أن نتصفّح معجما صغيرا معجم **ج. ب. بيلو** (عربي – فرنسي) لنجد أنّ (رهن) بالعربيّة يقابلها Etre durable بالفرنسيّة، وأن رهن بالمكان يُقابلها Fixer dans un lieu، فكيف يكون الآني المنقضي دالا على المستمر الثّابت؟[1].

إنّ هذا الجانب الاختلافي هو ما يجدر بنا الوقوف عنده لأنّه وإن بدا اختلافا سطحيّا فأنّه في أصله بعيد الغور، لأنّه سيقود إلى نظرات متباعدة لا في فهم مصطلح الراهن فحسب، بل في فهم علاقة الإنسان بالزّمن من جهة ثمّ في فهم الوجود من جهة ثانية، ويكفي للتّدليل على ذلك العودة إلى تفكير الفلاسفة في المسألة من زمن اليونانيين مرورا بالقرون الوسطى وانتهاء إلى الفينولومينولوجيين لندرك عمق وتشعّب الإشكاليّة.

2. ميوعة الدال وانزلاق المدلول

ورد في «أساس البلاغة» فيما يتعلّق بجذر (راهن) أي رهن، رهن، قبض الرهن، والرهون، والرهان والراهن، استرهنني فرهنته ضيعتي ورهنتها عنده، ورهنته إيّاها فارتهنها منّي، وراهنته على كذا رهانا ومراهنة وتراهنا عليه إذا تواضعا عليه الرهون، وسبق يوم الرهان.

ومن المجاز، جاءا فرسيْ رهان، متساويين، وابن لك رهن بكذا ورهينة به مأخوذ به... ورجله رهينة أي مقيّدة، وفلان رهن بكذا ورهين ورهينة ومرتهن به، ومن القرآن الكريم، ﴿**كُلُّ امْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ**﴾ الطور 21، ﴿**وَكُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ**﴾ المدثر 38، والإنسان رهن عمله، والخلق رهائن الموت، ورهن يده الموت إذ استمات... ونعمة الله راهنة، دائمة، وهذا الشّيء راهن لك، معد، وطعام راهن وكأس راهنة، دائمة لا تنقطع، وأرهن الميّت القبر، ضمنه إياه وألزمه.

لو أنّنا أردنا أن نجمل المعاني الأساسيّة لوجدنا أنّ:

1)– الراهن، التقيّد والثبات.

$\neq$

2)– الرهن، الإطلاق والديمومة

1– J.B.Belot، معجم الفرائد الدرية، دار المشرق، بيروت، ط2، دت.

3)– الرهن، المقامرة

≠

4)– الرهن، المواضعة[1].

واضح أنّ هذه المفردة (المفردات) ليست من المشترك فحسب بل أنّها من الأضداد إذ أنّ 1 و2 متضادان وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى 3 و4، وإذا كان 4 يدلّ على المواضعة فإنّ تعدّد المعاني وتضادها يدلّ على العكس (عدم المواضعة) فالكلمة هنا تحمل المعنى ونقيضه، إنّ الإشكاليّة في فهم (الراهن) تبدأ من الجانب اللّغوي انتهاء إلى المفاهيم.

من هذا المنطلق تتأكّد المقولة التفكيكيّة، « لا يستحضر الدال المدلول، وإنّما يشغل موقعا آخر، البحث في القاموس عن (مدلول)؟ كلمة تحيلنا إلى كلمة أخرى فلا وجود لمدلول، وإنّما هناك فقط دوالSignifie يشغل بعضها أمّاكن بعض »[2].

إضافة إلى ما سبق فإنّ فعل رهن يقبل صيغة متعدّدة ومختلفة فهو مجرّد ومزيد وهو لازم ومتعدّ، وهو فعل مطاوعة وفعل مشاركة، والاسم منه يتحوّل إلى صفة ويكون مضافا ومضافا إليه، ويقبل عددا من أحرف الجرّ يتكئ إليها، وفي كل مرّة يحمل معنى مختلفا، « والمعنى اللغوي هو دائما نتيجة اختلاف لفظة وأخرى، وهو ليس معنى ثابتا قائما بل هو دائما مؤجل بسبب انزلاق الدال تحت المدلول بسبب علاقتهما غير المستقرة، فالمعنى عند التفكيكيين لا يمكن تثبيته بل هو بالأحرى يوجد مبعثرا على طول السلسلة الدالة »[3].

بالنظر إلى هذا التصوّر فإنّ كلمة (راهن) وإن بدت واضحة المعنى فإنّ الحقيقة هي أنّ معناها يبقى (مرجأ) إلى حين معرفة السّياق الذي تستعمل فيه، لكن ليس قبل معرفة ملابساتها التاريخيّة والمعرفيّة ؛ لعلّ هذا التداخل والانزلاق بين الدوال

1– جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003، ص252، 253.

2– شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص188.

3– جان جاك لوسركل، عنف اللّغة، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ينظر مقدمة المترجم محمد بدوي ص 15.

وبين المدلولات هو الذي يشير إليه المصطلح التّفكيكي (الانتشار Dissémination) « إنّ لهذه اللفظة علاقة وطيدة بالتناسل والنسب، أمّا كمصطلح فالمفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكّم بها »[1].

إذا كان الأمر هكذا فإنّ العكس أيضا صحيح، فكما أنّ اللفظة تتكاثر وتتناسل حتّى يفيض معناها فيصل إلى النقيض، فإنّ كثرة من المعاني تعود إلى لفظة واحدة كما يعود الأحفاد إلى أب واحد، فهم يشتركون في موروثات من هذا الأب حتّى وإن اختلفوا فإنّ العلاقة بين المفاهيم تتحقّق في مفهوم واحد تلتقي عنده جميعها، لكن هذه المفاهيم يظل يحافظ الواحد منها على استقلاليته، أي أنّه يمكن أخذه بمعزل عن الآخرين، لذا فبقدر الانفصال يكون الاشتراك بين هذه المفاهيم، فاختلاف المفهوم الواحد عن الأخرى وانفصاله عنها لا ينفي إمكانية الاشتراك معها في وحدة جامعة[2]. وهكذا فلو أنّنا تمعّنا في معاني كلمة الراهن على اختلافها الشّديد الذي يصل إلى حد التناقض للاحظنا أنّها تكاد تشترك في معنى الاشتراط فلو قال أحدهم أراهن أنّه إذا حدث كذا أعطك كذا فقد اشترط على نفسه ولو قيل هذا الشيء رهين ومرهون بكذا أي أنّه مشروط به ومرتبط، وقد سمّي أبو العلاّء المعري (رهين المحبسين) أي أنّه حبيس البيت والعمى ملازم لهما، وإذا قيل، شيء مرهون بأمر ما أي أنّه مشروط à condition، زيادة على ما سبق فإنّ هناك ربطا في الأذهان لتراهن بالزمان وبالمكان الحاضرين علما أن الزمان والمكان غالبا ما يقترنان في الأفهام، يؤكّد ذلك القول السّابق للزمخشري، رهن بالمكان ثبت وأقام، وفي قولهم الوضع الراهن يقصدون المعاصر أو الآني، والأحداث الراهنة والواقع الراهن... إلخ.

لقد سبقت الإشارة إلى أن كلمة الراهن خلافيّة إلى حد بعيد، لكن الطريف أنّها تلتقي مع مصطلح التّفكيك في علاقتهما بالزّمن من منظور مختلف أيضا، «إن الاخـ(تـ)ـلاف هو الزّمن، هو أصغر وحدات الإرجاء (أو قل نشاط في عمليّة الإرجاء)، أنّه هو أساس الزّمن الذي يهب للحاضر وجوده وحضوره، وكذلك للماضي

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص 66.

2- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، ص10.

وللمستقبل... بل إن **ديريدا** يشير إلى الأثر في تعريفه للاخـ(تـ)ـلاف فيرى أنّه يجعل حركة الدلالة ممكنة بشرط أن يرتبط كل حاضر أو ظاهر بشيء آخر غير نفسه ويحتفظ بعلامة عنصر ماض تميّز حضوره[1]».

نبتغي بهذا القول بأنّ أداة المقاربة وهي هنا التفكيكيّة تلتقي مع الموضوع المقارب وهو الراهن في أنّ لبّهما يتمثّل في موضوع الزّمن بل إنّ التفكيكيّة كانت من يبني الفلسفة التي أعطت للراهن بُعده المختلف.

هكذا يلتقي التصوّر المعالج (الاختلاف) بالموضوع المعالج (الراهن) في أنّهما معا يشيران إلى الجهة ذاتها، إلى الحاضر المرجأ والماضي المستمر والمستقبل المائل «كنتيجة لهذه العلاقة التي بدونها لا يمكن للحضور أن يتشكّل، يكون الحضور دائما متأخرا عن نفسه ويأتي دائما كنتيجة للماضي المطلق الذي يؤسّس إمكانيّة ظهور الحضور، والاخـ(تـ)ـلاف كحركة للزمانيّة هذه يقتضي أن تكون الزمانيّة خارج مفهوم الزّمن، لكنّها أيضا هي أساس الزّمن وبالتّالي على علاقة معه، تحتفظ من خلال هذه العلاقة بعلامة العلاقة في داخلها، لكن كون الماضي الزماني المطلق خارجا عن الزّمن فإنّ الاخـ(تـ)ـلاف كزمانيّة يشير أيضا إلى مكانيّة أو فضائيّة، مساحة فاصلة وكذلك يصبح الاخـ(تـ)ـلاف هو أيضا أساس المكانيّة »[2].

يتطابق المفهومان (الاختلاف) و(الراهن) في أنّهما أيضا يشيران إلى المكان لكنّه هو الآخر مكان مختلف.

إنّ التّقريب بين المنهج والموضوع لَهُوَ ممّا نتوخّاه، وتبعا لما أشرنا إليه فإنّنا لو تمعنا مرة أخرى في الكلمات التي تشترك مع كلمة (راهن) – أو تضادها – للاحظنا ما يلي:

حين يقول شخص (أ) لـ (ب)، رهنتك ضيعتي فإنّ (أ) يصبح اسم فاعل = (راهن) والأرض مرهونة أو مرتهنة، لأنّه هو من وضع الشّروط المقيّدة للعقد، لكن الطرف

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص63.

2- المرجع السّابق، ص63.

الثّاني (ب) يسمّى (راهنا) أيضا مع أنّه مقيّد، فلو قال الشخص (أ)، لا أستطيع في الظروف الراهنة، فإنّ الظروف هي التي تشرطهما وتقيّدهما فتتحوّل هي إلى اسم فاعل، إنّ الكلمة الواحدة تصبح منقسمة على نفسها وهو ما يسمّيه التفكيكيّون (Clive) فكأنّها تتشقّق حيث يصبح الواحد منقسما إلى عدد ما.

أنّنا لو طبّقنا ذلك مرة ثانية على كلمة (راهن) بمعناها الاصطلاحي للاحظنا شيئا مهمّا يتمثّل في أنّها لا تكاد تثبت على مفهوم فهي تتوسّع وتتقلّص تبعا لتطوّر النظريّات والرؤى، ففي الأدب مثلا حين كانت النظريّات السياقيّة مهيمنة والنصّ يدرس من خارجه أو الأحرى درس خارجه أكثر منه هو، كان المصطلح يشير إلى هذا الخارج أكان نفسيّا أم اجتماعيّا إلى آخره، أمّا حين هيمنت النظريّات النصيّة فقد أصبحنا أمّام (راهن) بالمفهوم الداخلي.

لقد كانت الشّروط الخارجيّة تقيّد النصّ وترهنه (أي توضع عليه) ثم أصبحت (توضع منه) فكأنّه هو الشّارط، فلو قيل راهن الشّعر من هذا المنطلق يكون القصد، حالته هو الآن، وهو ما يتطلّب كلاما معمّقا وطويلا في مكان آخر، أم المهمّ هنا «فالاتفاق على مدلول المصطلح يحمل في ذات الآن اختلافا على المستوى الأفقي هو اختلاف مصطلحات هذا الاتّجاه عن اتجاه آخر، أو هذا العالم عن آخرين في ذات الحقل المعرفي، كما يأتي الاختلاف على المستوى الرأسي في ذات الحقل المعرفي بين القديم والحديث فتشكّل مصطلحات جديدة، أو تخصّص القديمة بالقصد إلى مدلول مغاير، أو نسبة المدلول إلى اسم مغاير »[1].

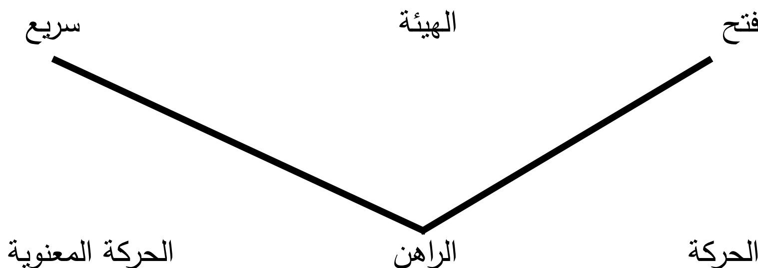
إن الدرس الذي تعلمنا إياه التفكيكيّة في هذا السّبيل هو الانتباه الحذر إلىLes clivages.

ولعلّ السّؤال الذي يفرض نفسه بعد الذي ذكرنا هو كيف ننقل الراهن من معنى الواقع والمعيش والأحداث وغير ذلك إلى معنى الزّمن بمفهومه الوجودي أو الميتافيزيقي والجواب هو أن الفصل بين الزّمن والوجود فهم وتبسيط مخلان، والدليل على ذلك هو

1- صالح زيادة القارئ القياسي، دار الفارابي،ط1، 2008، ص96.

أن اللّغة العربية تنفي هذا الفصل إذ يكفي التمعن مثلا في كلمة حل في قواميس اللّغة كي يثبت لدينا انتقال المعنى من الزمان إلى الصفات وإلى الوضعيات ثم إلى المكان،

محل	حل	تحول	حلة	الحالة	حلال	حال	حالا	حول
مكان	أقام	تغير	لباس	الوضعية	مباح	تبدل	في وقت	سنة



وقوله تعالى «**حَتَّى يَبْلُغَ الهَدْيُ مَحِلَّهُ**»، هو الموضع الّذي ينحر فيه، ومحل الدين أجله[1]. مع إضافة أن المعنى في التحلّل هو عكس الإحرام في الحج، ونستطيع بعد ذلك نذهب بعيدا في تتبّع انتشار المعنى كـ(التحلّل) أي التفتّت، والانحلال الخلقي، وأنت حلّ أي طليق، والحليل، الزوج، والمحلّل في السبق الداخل بين المتراهنين للتسويّة بينهما.

وقد قرئت الآية (**فَيَحِلُّ عَلَيْكُمْ غَضَبِي**) بالكسر بمعنى، يجب، وبينما قرئت الآية (**أو تحلّ قريبا من دراهم**) بالضمّ بمعنى، تنزل ولعلّ بيت النابغة أن يلخّص كثيرا من هذه المعاني:

والعيشُ لا عيش إلاّ ما تقر به عين، ولا حالٌ إلاّ سوف تنتقل.

إنّ مفهوم العيش هنا نسبيّ فهو ليس متّفقا عليه، أنّه ما تقرّ به النّفس فهو إذا (معيش) نفسيّا حتّى وإن بدا غير ذلك في الظاهر، لكن القلق يظلّ مسيطرا على الشّاعر من أن الوجود إلى زوال، لذلك فلا هناءة في العيش ما دام حالا منتقلة.

1- الرّازي، مختار الصحاح، ص151.

- **أمّا البيت الشّهير لطفيل الغنوى:**

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو مركون

فعكس بيت النابغة يوحي بيت الغنوي بنتيجة القلق لا بسببه فقط إذ يتمّنّى لو كان حجرا تمر به الحوادث دون أن يشعر بها، وتنقلنا كلمة حوادث إلى ما سبق أن أشرنا إليه وهو جمع الكلمة بين الزّمان والمكان وما يجري فيهما بحيث ينتقل المعنى من الزّمن إلى الأفعال.

حدَثٌ	أحدوثة	حديث	حديث	حادث	حديث	حدَثٌ
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
شابٌ لم يبلغ الحلُم	أعجوبةٌ	كلامٌ	جديدٌ	عارضٌ محدث بفعل	فعل (مبدع)	فعل

حدثان الزمان وحوادثه نوب هو ما يحدث منه ومفردها حادث وربما تطلق العرب على الفأس الحدثان لأنّه مؤذ وقاطع[1]. (والزّمن قاطع).

قال المرقش الأكبر:

فغالـــه ريـــب الحـــوادث حـــــ * ــــــتّى زلّ عـــن أريـــاده فحطـــم

وقد جاء في القرآن ﴿**فَجَعَلْنَاهُم أَحَادِيثَ**﴾ أي أحاديث عجيبة تُروى، أمّا عروة بن الورد، فيربط بين الكلام الذي يبقى ويذهب صاحبه وبين الزّمن، أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامة تحت الصير ؛

ولو أنّنا رحنا نتتبع هذا التحوّل في المعاني بين الزّمان والوجود ما وسعنا المجال وإنّما نكتفي بالإشارة إلى أن العرب قديما ربطت بين الزمان والإنسان مدحا

1- عبد الإله الصائغ، الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986، ص 156.

وذمّا، فإذا أرادوا مدح إنسان بالقوّة وصفوه بالزّمن، لهذا قال معاوية بن أبي سفيان،«نحن الزمان، من وضعناه أتضع ومن رفعناه ارتفع » وحين شتم رجل الزّمن قال معاوية (ض)، «لو كان يدري ما الزمان لعاقبته، إنما الزمان هو السّلطان ».

قال النابغة مادحا،

وأنت ربيع ينعش النّاس سيبه وسيف أغيرته المنيّة قاطع[1].

فكأنّ أقوي ما يشبّه به إنسان أن يقرن بالزّمن.

ينتقل هذا التداخل في المعنى اللّغوي إلى المعنى الاصطلاحي، «إبداعية المفهوم تصل بين الصّيرورة والتّاريخ دون أن تضطر إلى التورّط في محاربة أحدهما ضد الآخر، وقد اخترع Pegy اصطلاحا لهذه الصّلة بين ما اعتبره الأبدي والتاريخ هو L'internel، أنّه اللّامتناهي الآن L'intempesty، أو هذا الآن الذي ينتقل في كل أبعاد الزّمن، من مستقبل وحاضر وماض، مؤسّسا حضور الكائن بالنسبة لكينونته أولا، الآن هو الراهن كما دعاه **فوكو** L'actuel، وقد يعكس مصطلح **نيتشه** L'inactuel »[2]. بتعبير آخر (يختلف) **فوكو ونيتشه** في تسميّة الأمر نفسه أنّه الآن، الذي لا ينقضي، يسمّيه أحدهما بالإيجاب والآخر يعكسه سلباL'anactuel/Actuel أنّه الاخـ (تـ)ـلاف التفكيكي بين تفكيكيين.

لعلّ **دولوز** يتمّسّك أكثر بمصطلح صديقه **فوكو**، لأنّ الراهن يختلف عن الحاضر، فالحاضر يأتي ولا يلبث أن ينقضي، بينما الراهن هو ما يوشك الحاضر أن يأتي به ثم يتراجع عنه «أنّه صيرورة الزّمن الآخر، أو الصّيرورة – الغير »[3] ينظر من المفهوم السّائد الأبدي يساوي L'Eternel أمّا عند Pegy فالأيدي التّاريخي المرتبط بالحاضر L'internel ، أنّه المنتهى واللامنتهى أو L'intempest.

الراهن عند **نيتشه** الحاضر الذي لا يحضر L'inactuel ، أمّا عند **فوكو ودولوز** فهو الحاضر الذي يوشك أن يحضر L'actuel.

1- ينظر، المرجع السّابق، ص ص 179 وما بعدها.

2- بنظر، جيل دولوز، ما الفلسفة، تر، مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، اليونسكو، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، مقدمة المترجم ص8.

3- المرجع نفسه، ص8.

يتعلق الأمر هنا بإيداع المفاهيم الذي تسعفنا به التفكيكيّة حين يظنّ أنّ الأشياء قد تحدّدت فلم نعد بحاجة إلى مزيد من الوضوح، ثمّ يظهر أن ذلك الوضوح محض سراب وأنّنا بحاجة إلى مزيد من الاستيضاح دوما، هذه التسميّات، الثورة الصّيرورة – الديمقراطيّة الصّيرورة – الحريّة الصّيرورة تضمن عدم انفصال المفاهيم عن كونها أصلا حادثات، لا تتميّز فيما بينها ولا عن الوقائع العاديّة الأخرى، إلا بقدر ما تقدّم مقطعا وجيها أو بروفيلا عن ما يحدث عن ذلك (الراهن النيتشوي، أو الراهن الفوكوي)، «فالمفهوم ليس ترسّب الحادثة، ليس منتهاها لكنه علامة إسراعها، فكلّ حاضر مرشّح للانقضاء حتما إلا الراهن الذي يأتي بالحاضر ويبقى بعده[1] »، ومهما يكن من اختلاف في التسميّات فمن الواضح أنّ الهدف واحد هو التّنبيه إلى الفرق بين الحاضر بمعناه السّائد والراهن الذي هو حاضر لا يحضر.

3. أزمة المفاهيم والعون الفلسفي

واجهت الأدب ولا زالت تواجهه إشكاليّة أنّه إذا ما ارتبط بالعالم خارجه أصبح تابعا لذلك العالم فلا يرى إلّا ما يعكسه منه، وإن انكفأ على الداخل انغلق فلم ير أيضا، فضلا عن أن الارتباط بالواقع والأحداث والمجتمع، والإنسان ... إلخ، ارتباط بالمحدود والفاني وهو ما يجعله محدودا وفانيا.

وإذا كان الاحتفاء بالعالم الخارجي من جانب الأدب هو احتفاء بالموجود لا بالوجود على رأي هيدجر، فإنّ انكفاء الأدب على ذاته هو انكفاء عن الاثنين معا (عن الوجود والموجود).

يبدو أنّ حلُّ هذه الإشكاليّة الجوهريّة يكمن في إعادة اللّحمة إبستمولوجيا بالحقول المعرفيّة على اختلافها وتحديدا بالفلسفة وهي أقرب هذه الحقول إلى الأدب وأقدرها على ابتداع المفاهيم وعلى معالجة إشكاليّات من هذا القبيل، ففيما يرى **بول فاليري** «نستطيع أن نلحظ بسهولة أن الفلسفة من حيث هي محدّدة بنتاجها – أي

1- المرجع السّابق ص ص 18-19.

محدّدة بكونها كتابة – هي بكل موضوعيّة فرع خاص من الأدب، ونحن مضطرون إلى ردّها إلى موضع لا يبعد عن الشّعر »[1].

إنّ **دريدا** يؤاخذ **فاليري** على جعله الفلسفة مجرد فرع من الأدب لأنّ **فاليري** بذلك يبقي على التعارضات الرئيسية الكلام الكتابة، الفلسفة / الأدب، بحيث يترك الطرف الأدنى مؤسّسا بعدئذ على طرف أعلى، وهو بذلك يُحدث نوعا من القلب ليس إلّا، يؤكد **جاك دريدا** « إنّ أيّة قراءة تقصر اهتمامها على الفلسفة أو الأدب، فتنشد الانغلاق أمّام كل التأثيرات الملوثة الآتيّة من خارج حقلها التابعة له هي قراءة عجزة »[2]، يرجع هذا الحكم إلى أن سؤال الفلسفة هو سؤال الوجود كما هو الشّأن بالنسبة إلى اللّغة التي هي حقل عمل الأدب بامتياز.

وإذا كانا (أي الفلسفة والأدب) يلتقيان عند اللّغة والوجود فأنّهما غالبا ما يتقمّص أحدهما الآخر دون انمحاء للحدود.

من أجل هذا، يرى **ديريدا** أن **بول فاليري** يخفق في الاضطلاع بما هو أبعد، أي الاضطلاع بالخطوة الحاسمة التي تسائل هذه المفاهيم المكتفية بنفسها (الفلسفة – الأدب) بمعنى استكشاف تقاطعاتهما وتشابكاتهما المشتركة وليس بمجرد طيّ أحدهما في الآخر[3].

أي أنّ الفلسفة والأدب عند بول فاليري متكاملان لا غنى لأحدهما عن الآخر وهو بذلك يبقي الثنائيّة قائمة ويترك المسافة قائمة على الرغم من دعوة التكامل في حين أن ديريدا يبحث في تشابك الحقلين وتقاطعاتهما.

إنّ ضرورة انفتاح الأدب على الحقول المعرفيّة المتاخمة وعلى الفلسفة لا تحمل لواءها التفكيكيّة لتبرير منطلقاتها، بل تحمل لواءها أيضا نظريّات ومناهج بل ومعارف متعدّدة إذ أن الاهتمام بالفلسفة خط مهيمن في السيميائيّة القريماسيّة الحاليّة، ليس لأنّ السيميائيين ما بعد الحداثيين كانوا أوّل من اكتشف الخطاب الفلسفي فهذا كان له

1– مجموعة من الكتاب، البنوية والتفكيك، تر، حسام نايل، ط1، 2007، ينظر مقال كريستوفر نوريس، الفلسفة والأدب، ص138.

2– المرجع السّابق، ص141.

3– ينظر، المرجع نفسه، ص39.

دائما مكان الصدارة في السيميائيّة، بل لأنّ دلالة النصّ تتميّز وتتضح في اتجاهين، الأوّلى طوبولوجيّة ضمنيّة هي التي تسمّى منفصلة، والأخرى طاقويّة لا شكل لها تسمى المتصلة [1].

يبدو أن الإلحاح على الانفتاح باتّجاه المعارف والفلسفة لا يتولّد فحسب من ثنائيّة الاتجاه الذي تسلكه دلالة النصّ، بل لأنّ تجربة الانغلاق على النصّ والانكفاء على الأدبي قد أثبتت عدم نجاعتها، وإن هيمنت ردحا من الزّمن، من هنا الانعطاف في السيمياء القريماسيّة «فتحليل دلالة النصّ من وجهة منفصلة Continue لا يمكن إجراؤها دون اللجوء إلى الفينومينولوجيّا أو التّحليل النفسي، وهو ما كان يرفضه إبستمي المرحلة السّابقة Episteme ... ثلاثون سنة فيما بعد تأكد **جريماس** من محدوديّة الجسد والعقل فرأى ضرورة مساءلة الشّروط القبليّة للدلالة، الشّروط التي تسبق الدلالة والتي هي مصدر كل اتصال Discontinuité »[2]، ولنتذكّر هنا أن الفينومينولوجيا الهوسرليّة دعت إلى (العودة إلى الأشياء) في حين دعت الفينومينولوجيا الهيدجريّة إلى (العودة إلى الوراء).

واضح من الفقرة السّابقة أن هنالك منعرجا حاسما في انعطاف السيميائيّة من المنفصل إلى المتّصل من الشروط الداخليّة لإنتاج الدلالة إلى الشّروط الخارجيّة القبليّة وهي في أصلها فينومينولوجيّة فلسفيّة، لأجل ذلك فإنّ **جون كلود كوكي** يؤكد «أنّ الفينومينولوجيا مشفوعة باللسانيّات وبالسيميائيّة، مهمتها أن تنير «النشاط الكلامي» كما يقول اللسانيّون، هذا النشاط الذي لا يمكن فصله عن واقع الخطاب وتوجهاته»[3].

أنّنا هنا ندلّل على أهميّة التوجه نحو الشّروط التي ترهن الخطاب الأدبي، وهي شروط ليس بالإمكان تقصيها دون عون الفلسفة، هذه النظرة تتقاسمها السيميائية ومناهج أخرى مع بعض الاختلاف مثل نظرية التلقي إذ «ترتبط المناهج النقديّة

1- Driss Abellali, La sémiotique du texte du Continue au Discontinuité, harniatan, 2003, p 209.

2- ibid, pp37,38.

3- Ibid, p p37, 38.

بأصول معرفيّة تمتد بجذورها إليها وتتبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعيّة والتجريبيّة هي الظهير الفلسفي للمناهج العلّميّة والموضوعيّة كالبنيويّة، فإنّ نظريّة التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتيّة المعاصرة »[1].

إن اختلاف الفينومينولوجيّات فيما يبدو قد جعل المناهج تختلف في اختيار إحدى الفينومينولوجيات دون الباقي زاوية ومنطلقا لتحليل النصّ أو تلقيه... لذلك لا تستغرب أنّ **جون كلود كوكي** سيختلف في سيميائيّته الفينومينولوجيّة عن فينومينولوجيّا **إنجاردن** في نظريّة التلقّي إذ هو يؤكد بصريح العبارة « عندما يتعلّق الأمر بمحاولة لمقاربة المعنى فالبسيط والعملي كما يبدو لي هو إذن أن نتبنى المظهر الفينومينولوجي الذي يقوده **ميرلوبونتي Merleau Ponty**، هنا أيضا من المفيد التأكيد على معرفة إلى أي فينومينولوجيّا تجب العودة »[2].

بعبارة أبسط فإنّ الحاجة إلى الانفتاح على خارج النصّ Le contexte وعلى ما قبل النص Le prétexte... إلخ، قادت من ضمن ما قادت فينومينولوجيّات مهما اختلفت فهي تؤكّد على وصل ما انفصل.

ليس هنا مجال إحصاء الفروق الجوهريّة بين الفينومينولوجيّات ولا مقاربة المناهج أو الموازنة بين جهود المنظرين إنّما القصد،

1. الإشارة إلى هذه الحاجة الملحّة للجوء إلى العلّوم المتاخمة للأدب إبستمولوجيّا وعلميّا، وهي حاجة تفرضها فضلا عما سبق المرحلة والتاريخ.
2. نبتغي بهذا تبرير لجوئنا إلى الفلسفة، التي نستعين بها لتذليل كثير من العقبات التي تعترض طريقة البحث بما لها من قدرة على توليد المفاهيم وطرح الأسئلة.
3. التأكيد على أنّ إشكاليّة الراهن تقع في صدر هذه العقبات.

من المنطلق السّابق واستنادا إلى أنّ أمر إعادة اللّحمة مع العلّوم المتاخمة وربط الأدب بشروطه على اختلاف أنواعها يتوجب اللجوء إلى الفلسفة ذلك لأنّ

1- بشري عيد صالح، نظرية التلقي أصول ونظريات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص34.
2- Driss Abellali, OP, Lit, P234.

الفلسفة تقدّم بالفعل حقائق عن طبيعة الإنسان، وكلّ محاولة ترمي إلى إقصائها من مجال المعرفة، لا بد وأن تنعكس سلبا على فهم الظواهر الإنسانيّة، وفي هذه الحالة سيكون لزاما على العلّوم الإنسانيّة أن تصبح فلسفيّة بالضّرورة كي تكون علميّة، أي أن تكون في منأى عن المضاربات الديماغوجيّة[1].

لكن هذا التّأكيد من **لوسيان غولدمان** المتفق مع ضرورة الفلسفة للعلّوم الإنسانيّة يميّزه نوع من الرفض لبعض ما جاءت بها الظاهراتيّة فيما يتعلّق بالشّروط الراهنة لأيّ حدث، إنّ النّقص الذي يؤخذ على الظاهراتيّة في نظرنا هو اقتصارها عن قصد على الوصف التصوّري لأحداث الوعي (أو بتعبير أدق لماهيتها)، إن البنيّة الحقيقيّة للأحداث التاريخيّة بالرغم من ذلك تتضمّن زيادة على قصدها الواعي في تفكير وغايات الفاعلين معنى موضوعيّا مغايرا له بكيفيّة ملحوظة في الغالب[2]، إذا كانت هذه إضافة من **جولدمان** الذي يؤاخذ الفينومينولوجيا على اقتصارها على ما يسمّى بالواعي أي على الجانب الذّاتي فإنّ بعضا من الفينومينولوجيّات قد ركز على الجانب الخارجي الموضوعي كما يفعل **انجاردن**، وبشكل أقلّ **ميكائيل ديفران**.

على الرغم من أن **لوسيان قولدمان** – كما سبقت الإشارة – يتّفق مع الفينومينولوجيا فيما يتعلّق بدور الفلسفة، ويثمّن مزايا الاتّجاه الظاهراتي لكنّ البون شاسع بين تصوّره للأحداث التي يركّز على موضوعيّتها، وبين الفينومينولوجيّا التي ترى أن « إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذّاتيّة الخالصة الحاويّة له وهذا ما يصطلح عليه (بالتعالي) فالمعنى هو خلاصة الفهم الفرديّ الخالص »[3].

إذا كان الاختلاف بين فينومينولوجيا **جون كلود كوكي** السيميائيّة وفينومينولوجيّا **إنجاردن** هو اختلاف داخلي، فإنّ الاختلاف مع **لوسيان قولدمان** هو زاوية الوعي بالظواهر – يسمّيها الأحداث – هل هو وعي داخليّ هو أم خارجيّ؟.

1– لوسيان جولدمان، العلّوم الإنسانية والفلسفة، تر، محمد العدلوني الإدريسي، يوسف عبد المنعم، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2001، ص5.

2– المرجع نفسه، ص29.

3– بشرى موسى صالح، المرجع السّابق، ص34.

مرة أخرى فإنّ إيراد هذا الاختلاف ليس مقصودا لذاته ولا هو بغرض المقارنة والمفاضلة، إنّما القصد إيراد الدليل على مدى تشعّب مسائل المعنى من جهة، وقضايا الوعي بالشّروط التي ينتج ضمنها النصّ خاصّة والأدب عامّة من جهة أخرى، وما يثير كل ذلك من تساؤل، التساؤل الذي يبرز هنا إلى مدى ما تستطيع نظريّة فلسفيّة كالنصيّة أن تكون نظريّة أدبيّة؟ هذا يقود إلى تناول موضوع الأدب بشكل عام، لكن فلسفة النصّ ستنتشر لا محالة عبر مسامات مختلفة إلى فضاء الأدب، ذلك أن نظريّة أدبيّة للنصّ ستغدو موضع عناية للفلسفة، وستتطّلب نظريّة النصيّة من الفلسفة جهودا منهجيّة، فيما تتطلّب من الأدب ممارسات نظرية[1].

غير أنّنا إذ نركّز على الأدب بعامة يجب ألا ننسى خصوصيّة الشّعر فيه، وإذ نتكلّم عن نظريّة فلسفيّة للأدب يجب ألا نهمل أنّ قراءة الشّعر قد تنهى عن النظريّة ذاتها خاصّة إذا ما كانت هي الأخرى مستندة إلى الفلسفة حيث تبقي للقراءة الفلسفيّة للشّعر فُرادتها، تتبع فرادتها من فعليّتها الخلّاقة التي تخترق واقعيّة الكلمة الشّعرية إلى واقعيّة الكلمة الفلسفيّة، الشّعر هنا ليس معطى ولن يكون كذلك، لكنّه ليس نصّا فقط، فهو يحتوي إيماءة تقولها مفرداتها رمزا يتخطاها، لكأنّ الشّعر ما وراء الكلمة، ما فوق المفردات، ولنقل هو ميتافيزيقا فنيّة الكلمة، والميتافيزيقا كما تفهمها فلسفة المعنى ليست وهما زائفا إنّما هي واقعية مبدعة نفّاذة تقود إلى ما بعد واقعيّة الواقع وأسوار سجنه الكبير[2].

فإنّ يستند (التنظير) للشّعر من خارجه، إلى علم ما كالفلسفة هو غير أن (كتب) الشّعر من داخله مستندا إلى فلسفة، هذا وحده الذي يقترب من أن نقرأ الشّعر فلسفيّا.

4. إشكاليّة الراهن في الفكر

1.4. الراهن زمنيّا

إنّ سؤال الزّمن في حقيقته هو سؤال الوجود بامتياز، وامتلاك المعرفة بهذه الظاهرة هو امتلاك الإنسان لوجوده، لذلك كان إلحاح الإنسان منذ القديم على معرفة

1- عمر كوش، الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان للنشر والخدمات الإعلامية، ط1، 2003، ص45.

2- محمد الزايد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مقال «فلسفة تقرأ شعرا»، العدد 10، سنة 1981، ص72.

الزّمن، وبالنظر إلى تعقّد الظّاهرة وصعوبتها فقد تعدّدت الإجابات واختلفت عبر التاريخ، أمّا لماذا نختار الجانب الزّمنيّ من (الراهن) دون باقي المفاهيم مادام بعض يربطه بالأحداث وبعض بالواقع أو الطبيعة... إلخ، للإجابة على مثل هذا التساؤل المشروع فإنّنا نكتفي بإيراد رأي **لـهيدجر** مرجئين الحديث عن الراهن في فينومينولوجيّته إلى مبحث خاصّ، إنّ اهتمام **هيدجر** بالراهن – هاهنا – ليس من قبيل البحث عن (النزعات الهامة) في فهم الحاضر ولا من قبيل (حفريات أنا معزول) بل هي محاولة فهم الراهن من جهة ما هو بالنسبة **للدزين،** انغماس في داخل العالم، كلام عليه، انشغال به، ولذلك هو يفترض أن استفهام الراهن لا يتمّ على وجهه إلّا إذا سبق ذلك فهم الظّاهرة **للدازين** من حيث هو عيانيّة ويعني الزمانيّة، إنّ السّياق الدقيق لتكون مصطلح (اليوميّة) كخطوة أساسيّة نحو استجلاء طبيعة الزمانيّة، إنما هو محاولة **هيدجر** مساءلة التفسيريّة الراهنة للراهن[1].

إذ نستدل بهذا النصّ المطوّل فإنّما للتأكيد على هذا البعد الفلسفيّ لمسألة علاقة الراهن بالزّمن من جهة وحاجة النظريّة الأدبيّة إليه من جهة أخرى حيث أنّنا لا نستطيع إدراك مفهوم الزمان الأدبي دون أن نعرّج على مفاهيمه الفلسفيّة المختلفة والمتنوّعة إذ لا يمكن بحث الزمان بعيدا عن الفلسفة[2]،هذه العلاقة بين الراهن والزّمن وبين الفلسفة والأدب قد تركت أثرها على النظريّة بشكل كبير خاصّة في نقد ما بعد الحداثة.

إنّ العودة إلى مفهوم الزمان عند القدامى إذن ليس الغرض منها الإحاطة بهذه الظاهرة، بل للإفادة منها في فهم (الحاضر) وهو أحد مسميّات الراهن أو (الآن) بمعنى آخر.

لقد كان الحدث في فكر الناس أوّل الأمر مرتبطا بالمكان فقط ولكن **هيرقليطس** و**بومينكس** وغيرهما ربطوا بينه وبين الزمان، ثمّ جاء تصوير أفلاطون تابعا لعالم المثل الذي هو الوجود الحقيقيّ فلا ماضي فيه ولا مستقبل فهو أبديّ

1– فتحي المسكيني، نقد العقل التأويلي، مركز الإنماء القومي، ط1، 2005، ص112.

2– أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، دار العرب للنشر والتوزيع، د ط، 2004، ص9.

حاضر لأنّه أزليّ، أمّا **أرسطو** فبحكم اختلافه عن أستاذه حصر الزمان عنده **(أرسطو)** ليس مفصولا عن الحركة، وليس مماثلا لها ولكنّه بالمقابل منتمٍ لها، فالإحساس بالحركة هو وعيّ بالزمان، وكذلك فأنّه مهما تمّ التعرّف على زمان مضى وانصرم، فإنّ ذلك يعني التعرّف على الحركة المتّصلة التي تتّبع المقدار المتّصل، وبمّا أنّ الحركة متّصلة فإنّ الزمان كذلك متّصل[1].

انطلاقا من هذا التصوّر المخالف لتصوّر **أفلاطون** فإنّ الدلالة الأوّليّة للقبل والبعد هي دلالة مكانيّة للمتقدّم والمتأخّر، إنّ القبل والبعد والمتقدّم والمتأخّر يوجدان في الزمان، هكذا يتّضح الفرق بين تصوّرين متعاكسين للزّمن سيسمان ما بعدهما من تصوّر إن بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر.

إنّ هذين التصوّرين ينمّان عن خطّين عريضين لمفهوم الزّمن، وإذا كان الأوّل منهما لم يتمّ الوقوف عنده بشكل مباشر لشدّة ارتباطه بعالم المثل، فإنّ مفهوم **أرسطو** قد زاد صاحبه فدعمه بمنظومة من الآراء والأفكار لازال بعضها يحتلّ مكانه في الفكر المعاصر، وبعضها الآخر يبني عليه.

يضيف **أرسطو** أنّه بالمتقدّم والمتأخّر يعرف معنى الزمان وما يحدّ المتقدّم والمتأخّر هو (الآن)، والآن بدوره يتّبع علاقة التناسب مع الشّيء المتحرّك كما يتّبع الزمان علاقة التناسب مع الحركة لذلك فالزمان مدين بكونه متّصلا للآن والعكس صحيح، فالعلاقة بينها تشترط وجودهما، فكلّ منهما مشروط بالآخر كما ينتمي الشّيء المتحرك إلى الحركة، وما يصنّفه **أرسطو** وهو مهمّ جدا ربط مفهوم الزمان بالإنسان العاقل فالزمان من حيث هو عدد الحركة المتّصلة يستلزم وجود من يعد الحركة ويقيسها.

لقد تأثّرت الفلسفة الإسلاميّة بأفكار هذين الفيلسوفين فلا نعجب إذا رأينا أفكار **الكندي** وهو الأميل إلى الرياضيات أقرب إلى **أفلاطون،** على خلاف **أبي بكر الرازي** الطبيب، فهو أكثر تأثرا **بأرسطو** الذي نجده أميل إلى علم الحياة، أمّا **ابن رشد** فقد كان أعمق غورا وأكثر تأثرا بفلسفة **أرسطو** حيث يرى من زاوية (الآن) «فما يوجد مسوقا

1- عبد الصمد الكباص، عبد العزيز بومسهبولي، الزمان والفكر، دار الثقافة، ط1، 2002، ط14.

للزمان والزمان مسوق له... فقد يلزم أن يكون غير متناه، وألا يدخل في الوجود الماضي إلّا أجزاؤه التي يحصرها الزمان من طرفيه فما يدخل في الوجود المتحرّك إلّا الآن »[1].

وقد ذهب **ابن رشد** مذهب **أرسطو** في أنّ الفاعل أي العلّة هي التي تخرج الأشياء من السّكون إلى الحركة المستديمة وكما أنّ النقطة هي تفصل الخطّ وتحدده وبها يكون المتّصل ذا أجزاء فكذلك الآن هو الذي يفصل ويحدّد، ولولاه لم يكن متقدّم أو متأخّر.

وإذا كان **ابن رشد** في تأمله لموضوع الآن قد اتكأ إلى فكرة العلّية عند **أرسطو** فأنّه في أصالته تكمن في قوله، (فما يدخل في الوجود المتحرك إلّا الآن) وهي الفكرة التي ستسهم في نقل التّفكير في الفلسفة الإسلاميّة تحديدا في الآن باعتباره ثابتا وحاضرا إلى التّفكير فيه باعتباره جزءا من الديمومة وهي القفزة التي لم يتمّ الوقوف عندها مليّا بالإثراء والتّعميق حتّى بعد ابن رشد في الفلسفة الإسلاميّة.

5. الراهن في الفينومينولوجيا

1.5. نبذة أوليّة

ظلّ العلم قبل الفينومينولوجيا يتناول العالم باعتباره وقائع مستقلة عن الإنسان في حين تجاهل (الإنسان ذاته) أو بالأحرى تجاهل خبرته وانعكاس العالم في وعيه، انطلاقا من أن ذلك خارج مجال العلّم، وأي قدر منه يضفي طابع الذّاتيّة التي هو في غنى عنها إذ هو ينشد الموضوعيّة إلى أبعد حدّ ممكن، أمّا إذا ما التفت إلى الإنسان فإنّما ليدرسه هو ذاته باعتباره واقعة لا تختلف عن وقائع الكون من حيث هو موضوع للدراسة، وإن تأسّست علوم تعالج جسمه وتدرس عالمه، ولكن لم تتأسّس علوم تدرس روحه، بالمعنى المعرفي والواعي.

إنّ هذه الأزمة في العلّوم الأوروبيّة هي التي التفت إليها **Husserl** على اعتبار أنّها أتت إلى تأزّم الإنسان الأوروبي وعلى اعتبار أن الأمر أصبح يتطلّب نشوء علم يبدأ مما تتركه العلّوم الطبيعيّة بلا توضيح، علم يدرس الماهيّات لا الوقائع ويحلّل هذه الماهيات كما تنعكس في الوعي انطلاقا ممّا تركه العلّم مجهولا إذ يعتبره

1- ينظر المرجع السّابق، ص17.

من البديهيّات الجاهزة، هذا النقد للعلّم من جانب **هوسرل** ليس انتقاصا منه بل تكملة له وتمديدا إذ أن الفينومينولوجيا تبتغي أن تؤسّس نفسها كعلم للماهّيات.

هذا الانقسام في النظرة إلى العلّم قد يجد جذوره بعيدا في التّاريخ، لكنّ الأهم هو أنّه وقد وصل إلى هذا المنعرج (إلى حد التأزّم) وجد نفسه أمّام ذلك السّؤال القديم الجديد أكان العالم الخارجي (ومنه الزّمن) ليصبح ذا معنى لولا وجود الإنسان الذي يعكس ذلك العالم في داخله بوعيه له؟ والعكس أيضا يصحّ هل كان الوعي ليتشكّل دون شيء يعيه؟ من هنا المقولة الشّهيرة الفينومينولوجيا، «العودة إلى الأشياء ذاتها». هذان السّؤالان الأساسيّان ستتولّد عنهما أسئلة لا تحصى لتشكّل مع إجاباتها علما سياديّا ممّا حدا **بروبرت شنيدر** إلى القول، «إنّ تأثير **هوسرل** قد أحدث ثورة في الفلسفة الأوروبية، لا بسبب أن فلسفته قد أضحت لها السيادة فحسب بل لأن كل فلسفة تحاول أن تكف نفسها وأن تعبر عن ذاتها وفقا لمنهج فينومينولوجيا»[1].

فيما يتعلّق بموضوعنا فإنّ النّظرة إلى الراهن – وباعتباره زمنا أو أحداثا أو واقعا – إنّ النّظرة إليه بعد الفينومينولوجيا قد أعادت مراجعة ما كان قد أُسّس قبلا في الموضوع.

بنوع من التّبسيط الذي قد يكون مخلّا بعض الشّيء فإنّ تعريف الفينومينولوجيا هو أنّها ضرب من التأمّل الانعكاسيّ على اعتبار أنّ هذا التأمّل تحوّل من نظرتنا للأشياء والوقائع إلى تأمّل خبراتنا بالأشياء والوقائع أي أنّنا نتحوّل من حالة الإدراك الحسّي إلى تأمّل حالة التأمّل الحسّي[2]، وإذا كان هذا يتعلّق بالجانب السيكولوجي فإنّ الفينومينولوجيا الترنسندنتاليّة Transcendantale سنحتفظ بكثير من هذا التعريف حيث «إنّ كينونة العالم لم تعد تعني من الآن فصاعدا وجوده الواقعي الذي وضع بين قوسين، بل معناه الذي يتأسّس تدريجيّا بواسطة وداخل الشّعور الترنسند تنالي المصدر النّهائي لكلّ التّبريرات»[3].

1- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2002، ص21.

2- المرجع نفسه، ص21.

3- نادية بونفقة، فلسفة ادموندا هوسرل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2005، ص21.

لقد سبقت الإشارة أنّ التّعريفين أعلاه يحيلاننا إلى الذّات، هذه الذّات التي حاولت الفلسفة الوضعيّة أن تطمسها، ولم تفلح الكانطيّة الجديدة – بتفريقها بين الذّات الخالصة والذّات السيكولوجيّة في إنقاذ موضوعيّة المعرفة إذ إنّ ما كانت تتطلّبه المرحلة هو فلسفة تعيد الاعتبار للذّات العينيّة في حياتها المباشرة والتزامها المنطقيّ[1].

لقد حاول **هوسرل** أن يجمع بين الواقعة الماديّة وماهيّتها الفكريّة في وحدة متكاملة، وعليه فإنّ عالم المدركات الحسيّة يعكس نفسه على أنّه وجود حقيقيّ ومتعال وأنّ مهمّة الفكر هي الارتقاء إلى عالم الموجودات ذاتها لإدراك الحقائق الكليّة.

لعلّ هذا الاختلاف عن العلّم من جهة ثمّ عن الفلسفة السّائدة أيام **هوسرل،** لعلّ هذا الاختلاف مردّه إلى أنّ الرجل كان يرى في العلّم قصورا فلسفيا وفي الفلسفة قصورا علميّا لذلك فهو يريد أن ينشئ علم فلسفة ليسدّ الهوّة بينهما.

إنّ الفلسفة الهوسرليّة سترفض اقتصار الفلسفة قبلا في نظرها إلى الظواهر على أنّها مجرّد تصوّرات Concepts، لكنّها سترفض أيضا النظر إليها على أنّها مجرّد معطى محض Donnée كما تفعل التجريبيّة، فالظّواهر ليست مجرّد مظاهر وفيها أي في باطنها يكون معناها وماهيتها.

واضح أنّ التّفكير هنا يضع همّه في كيفيّة دراسة ظواهر العالم، والحلّ يكون بتجاوز ثنائيّة الذّات الموضوع، من هنا كانت فكرة القصديّة Intentionnalité وكذلك مفهوما (العالم المعيش) و(الوجود في العالم) بعضا من الوسائل لحلّ المشكلة أو المشكلات السّابقة.

إنّ الأمر يتطلّب (وصفا Description) للمعطى المحسوس لكن ليس من منطلق حتي تجريبي بل لتجربتنا المباشرة به، إنّ التفسير هنا يستخدم المعطى للوصول إلى معان غير معطاة أو معطاة بغير وضوح[2]. وبعبارة أخرى فإنّ الظواهر هي ما يظهر للذّات فكأنّنا بعد العودة إلى الأشياء نحتاج إلى العودة إلى الذّات لأنّ

1- ينظر نادية بونفقة، المرجع السّابق، ص21.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

الموضوع إنّما يفهم في سياق التأمّل الانعكاسي للوعي الذي يقصده، فكلّما تختلف الموضوعيّة الفينومينولوجيّة عن الموضوعيّة التجريبيّة فكذلك الذّاتيّة الفينومينولوجيّة تختلف عن الذّاتيّة التقليديّة كالذّات السيكولوجيّة مثلا، لأنّها ليست وضعيّة وليست مثاليّة فهي لا تفضّل العالم عن الوعي أو عن الذّات، لقد ظلّ **هوسرل** يؤكد «إنّني الآن كما كنت على الدوام. أعتقد أن كل شكل من أشكال تيار الواقعيّة الفلسفيّة إنّما يكون محالا تماما مثلما يكون تماما تكون كل مثاليّة من ذلك النّوع»[1]... إنّ هذا يعطي فكرة عن فينومينولوجيّات **هوسرل** مبتسرة بعض الشّيء وفي الوقت نفسه يسعفنا في فهم العلاقة عن الذّات والعالم، وأنّ بعضهم قد وجّه انتقادات شديدة لهذه الفلسفة بسبب من إعلانها للذّات وتركيزها عليها.

2.5. العيانيّة

كان الحلّ في مفهوم العيانيّة عند الفينومينولوجين إجراء لحلّ الإشكاليّة، هل الحياة والوجود مجرد موضوعات تجريبية حسيّة أم هي تصوّرات وأفكار ومشاعر ذاتيّة لذلك خلص **Heidegger** إلى «أنّ الحياة في ملائها العيني ليست شيئا آخر غير التاريخ نفسه أولا، وثانيّا إن البحث في أصليّة الحياة الواقعيّة يكشف أن الحياة ليست موضوعا بل وضعيّة لها إيقاعها الزمانى الذي يخصّها، هو السّياق الذي كان يحرّك فيلسوفا مثل **برغسون** نحو التنبيه إلى التّمييز بين «الديمومة العينيّة» والزمان الكونيّ الموضوعيّ»[2].

فكما رفض **هيدجر** بناء على ما سبق الزّمان اللاهوتي والفلسفي التّقليدي رفض أيضا الزمان الفيزيائي المقيس، بل رفض فهم الزمان باستنباطه من الوعي كما عند أستاذه هوسرل، وإنّما بالنبش في العنصر قبل النّظر الذي تجد فيه ظاهرة الزمان ولادتها الأوّلى وليس ذلك غير تجربة الحياة العيانيّة كما تهب نفسها لمن يفسّرها.

1- المرجع السّابق، ص 39.

2- فتحي المسكيني، نقد العقل التأويلي، ص 88.

إنّ فهم التّاريخ نفسه عند **هيدجر** جاء من هذا المنطلق أي «باعتباره علامة على تفسيريّة راهنة بعصر ما، إنّ الراهن الحالي لا يسلك إزاء الماضي بالطريقة نفسها في كل مرة ذلك أنّ السّلوك إزاء الماضي ليس سوى علامة عن طريقة معيّنة في احتمال الحاضر، إنّ الحاضر هو نمط وجود التازين في عصره أي في (الهنا)، إنّ تصوّر الماضي متجانس من الداخل لكيفية احتمال الحاضر »[1].

وبتعبير أدقّ، إنّ التّاريخ إذ يقرأ الماضي إنّما يقرأ فيه احتماليّة الحاضر، كلّ ما هناك أنّ الحاضر هو أكثر عيانيّة تلك الاحتماليّة هي ما يسمّيها (الزمانيّة)، وفي كلّ الأحوال فإنّ هذه النّقلة من انتصار الدراسة العلّميّة على الداخل أو الخارج أدّت إلى أن أصبح لدينا «طموح فلسفة في أن تصير علما دقيقا لكنّها كذلك تناول للفضاء وللزّمن أي العالم المعيّن، محاولة وصف لتجربتنا كما هي دون أيّ اعتبار لتكوينهما النفساني (أي الفضاء والزّمن) ولا لتفسيراتهما السببيّة التي يقوم بها العالم أو المؤرخ أو عالم اجتماع، لذلك فأنّه **هوسرل** في أعماله الأخيرة أشار إلى ظاهرتيّة تكوينيّة بل إلى ظاهراتيّة بنائيّة (constructive) »[2].

كأنّ لدينا في فلسفة هيدجر وسيلة إلى تحقيق ما لم يحقّقه أستاذه هورسل الذي بتركيزه على الذّات حولها إلى جانب نفساني كان هو ذاته يرفضه أي أنّه حول الفينومينولوجيا إلى علم ذاتيّ متعال في حين أنّ فينومينولوجيا أخرى بتركيزه على التّاريخ إلى علم خارجي أقرب إلى علوم الطبيعة.

في مقابل ذلك فإنّ **هيدجر** بتأسيسه لمفهوم العيانيّة قضى على الإشكال وأسّس النظرة أكثر تكاملا والعيانيّة في منظوره هي أن الحياة في ملائها العيني ليست سوى التّاريخ نفسه من حيث هي موضوع العلّم الأصلي إذ إنّ الحياة ظاهرة تملك في نفسها القدرة على الإجابة على الأسئلة التي تطرح، أنّها ليست موضوعا بل وضعية لها إيقاعها الزّمني الذي يخصّها على أنّ العلاقة مع الحياة هي علاقة حدسيّة أساسا

1- المرجع السّابق، ص 113.

2- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2000، ص 121. نقلا عن ميرلوبونتي.

حيث إنّ كلّ فهم لها إنّما بتحقّق ضمن الحدس، إنّ فهم الحياة العيانيّة إنّما هو مشروط قبلا بأن ندع الحياة تكوّن نفسها باللّغة التي تخصّها[1].

لقد كان لمفهوم العلّانيّة بعض الحلّ الذي بتدعيمه بمفاهيم أخرى أسّس لها هيدجر قبل ذلك وبعده، حلّ أمكن أن يسهم في تذليل كثير من الصّعوبات التي اعترضت غيرهم من الفينومينولوجيين، وسيكون لهذا المفهوم دور مزدوج من جهة في مناقشة كثير من الفلسفات السّائدة أكانت وضعيّة أم مثاليّة، ومن جهة أخرى دور في التّمهيد في تصوّر مختلف للتّاريخ فيما بعد.

3.5. الزمانيّة La Temporalité

في كتاب « الزمان والوجود » الذي ربط فيه **هيدجر** كما هو واضح من العنوان الزمان والوجود يحاول أن يناقض مفهوما للزمان ساد عند الميتافيزيقا « على التمثل الأرسطي للزمان، فعلى هذا التمثل الذي كان الإغريق قد رسموا معالمه قبل **أرسطو** ذاته تقوم جميع المفاهيم التي ظهرت فيما بعد عبر الزمان »[2].

بالنّسبة إلى **هيدجر** فأنّه لا يكفي أن نلاحظ كما يفعل **أرسطو** و**أغسطين** بأنّ قياس الزّمن ليس ممكنا إلا بواسطة الروح أو النّفس بل يجب معرفة أن علاقة الموجود الإنساني بالزّمن خاصّة جدا ومنها يمكن فكّ شيفرة أن الزمان لا يوجد كما هي الأشياء في الطبيعة «ليس الموضوع إذن البحث عن أصل الزّمان في مكان آخر غير أنفسنا في هذه الزمانيّة التي هي نحن »[3].

انطلاقا من هذا التصوّر أصبح معروفا التّحويل الذي قام به **هيدجر** في شكل السّؤال، ما الزّمان؟ إلى من الزّمان؟ إنّ هذه الطريقة في السّؤال وحدها الكفيلة بجعلنا نتكلّم زمانيّا عن الزمان لا أن نتعامل معه ككائن مختلف عنا فيعطي هويّة مختلفة ننكر ميزته الزمانيّة.

1- ينظر: فتحي المسكيني، ص89.

2- أسس الفكر الفلسفي المعاصر، عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 2000، ص41.

3- ينظر فرانسواز داستير، هيدجر والسّؤال عن الزمان، تر، سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2002، ص22.

ما يعلمنا إيّاه « التّحليل الفينومينولوجي في تجربتنا في قياس الزّمن هو أنّ ما تشير إليه السّاعة ليس هو الوقت، أي كميّة الزمان الذي يسيل بل فقط الآن كما هي مثبتة في كل مرة بالنّسبة للفعل الحاضر، الماضي أو الآتي، أنا إذن لا أستطيع أن أقرأ الوقت على السّاعة إلّا بهذه الآن التي تحيل إلى هذه الزمانيّة « خاصتي » التي توجد مسبقا في كل آلات القياس، فالدازاين الذي في كل مرة خاصتي بالمعنى الذي يعرف بطريقة تكوينيّة لـ« أنا أكون » ليس ببساطة في الزّمان الذي يفهم كشيء تحدث فيه حوادث العالم »[1]، لعلّ هذه الفقرة تلّخص جيدا إشكاليّة مفهوم الزمان، بل وتوضّح مفهوما مختلفا للزّمن خال من مصطلح الزمانيّة، بإقصائها للمفهوم السّائد أنّ (الزّمن شيء تحدث فيه حوادث العالم، إضافة إلى علاقة ذلك بالكائن ذاته).

إنّ هذا الذي يرمي إليه **هيدجر** مفهوم للزمان مخالف للزمان أنّه يوشك أن يكون لا زمانيّا وكذلك الشّأن بالنسبة إلى الحاضر الذي يفقد معنى الحاضر ليتحوّل إلى (راهن) كما سبقت الإشارة عند الفيلسوف **مطاع صفدي** ويشير إليه **عبد السلام بن عبد العالي**، « هذا الحضور اللاّزماني للحاضر هو حاضر أكثر جذريّة من التوالي والخلود أنّه الحاضر الذي ينطوي على اسم الوجود والذي يلتقي عبره ما تمّ وما لم يتمّ بعد، أو بالأحرى يستجيب أحدهما للآخر بكيفيّة تخالف ما نعنيه عادة بالتّوالي، إنّ الحاضر والماضي والمستقبل، عوضا أن يتلو أحدهما الآخر تتعاصر خارج بعضهما في عالم لا يكون الحاضر فيه هو الآن الذي يمرّ »[2].

الماضي وقد كان حاضر	**الحاضر** (من موقعه)	**المستقبل** سيفكر
نُفكر في حاضرنا	يفكر حين كان حاضرا	سيحضر في
كمستقبل	في و رفي المستقبل	والحاضر
الماضي	سيمضي	وكماض

1- المرجع السّابق، ص 22.

2- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي، ص 36، نصّ مقتبس من
Question à propose de Heidegger E.Rubery – Elebuhmd 12.

إنّنا بهذا حاولنا أن نوضّح العبارة الأخيرة فعوضا أن يتلو أحد الأزمنة الآخر تتعاصر كلّها خارج بعضها، غير أنّه يجب التذكير بأنّ هذا التّفكير في الزّمن يتمّ من منطلق مختلف «لن يكون الزّمن إلاّ المستقبل – الماضي كحضور يتجلّى في امتلائه كلّ مرّة »[1].

واضح هنا أنّه حاضر مختلف لا يأخذ مفهوم الآن المنقطع ولا ينطلق منه بل هو حاضر ممتدّ يتطابق مع مفهوم الوجود ولا يقلّصه إلى مجرّد موضوع مثله مثل أيّ شيء آخر.

يضاف إلى ما سبق زاوية أخرى لفهم الزمانيّة تنطلق هذه المرة من علاقتها (الزمانيّة) بالإنسان ثمّ من علاقتها بالفنّ والخيال « هناك إذن نوعان من الزمانيّة، الأوّل زمانيّة الوجود في العالم مع الآخرين، والثّانية هي الزمانيّة العميقة التي يمكن مضمونها في محاولة حلّ لغز الموت والأبديّة، وفي المقابل هناك أيضا نوعان من المرجعيّة، مرجعيّة أولى يشير بها النصّ السّردي إلى واقعه المباشر، ومرجعيّة ثانويّة هي بنية زمانيّة التي يتولّى فيها الإجابة على معضلة معيشيّة ينقلها المخيال الاجتماعي، وبالتّالي فالتاريخيّة هي استدعاء الزّمان للتّفكير في الوجود، ولكن لا وجود بالفرديّة، بل الوجود في العالم مع الآخرين »[2]، إنّ هذا التّعميق لمفهوم الزمانيّة وعلاقته بالسّرد يقوم به **بول ريكور** بالبناء على مفهوم **هيدجر** مع بعض الاختلاف الذي لا يخفي إعجاب **ريكور** بمفهوم سلفه.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين الرجلين في تركيز أحدهما على الشّعر والآخر على السّرد واعتبار **ريكور** أنّ سلفه كانت تنقصه المنهجيّة اللّغويّة والأدبيّة لكي يُعنى بالفكرة جيّدا إلاّ أنّهما يشتركان رغم ذلك من اعتبارهما التّاريخ تبعا لذلك ليس ما كان حدثا ذات مرة وانتهي، ولا الكليّ الذي يعوم فوقه، بل الإمكانيّة التي

1- المرجع السّابق، ص 28.

2- مجموعة كتاب، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2009، ص 30.

كانت موجودة فيه من الناحيّة الفعليّة، وما هو تاريخيّ أو ماض في قطعة متخفية هو (العالم) عالم الآنيّة، فالتّاريخي إذن ليس هو المواد في العالم الخارجيّ أنّها طريقة الوجود – في العالم في آنيتها والإمكانات التي كانت تشترعها، تلك الإمكانات التي ربّما كانت كامنة في الحاضر أو قد تظهر في المستقبل، أنّها آنية في كلّ الأحوال.[1]

لقد كان تظافر المفاهيم واتّكاء بعضها على بعض لدى الفينومينولوجيين التأويليين حلّ لكثير من إشكالات الزمان التي أرّقت الفكر الفلسفيّ عبر التاريخ.

4.5. نسيان الوجود

تتمحور أعمال **هيدجر** من بين الفينومينولوجين حول سؤال مركزيّ هو سؤال « الكينونة »، لكنّ الطريف أنّ **هيدجر** يرى أنّ سؤال الكينونة شغل أغلب المفكّرين الجادّين عبر التّاريخ، غير أنّها كينونة ليست مطلقا ذات مدلول ميتافيزيقيّ بل هي ذات بعد تاريخيّ تنمو بنموّه وتتّضح من خلاله.

هذا الرأي لا يعني أنّنا بمجرّد أن نستعرض التاريخ سنعثر على الكينونة أنّنا إذ نفعل ذلك فإنّما لنكشف غياب الكينونة، هذا الغياب يطلق عليه **هيدجر** اسم **نسيان الوجود** رافعا شعار (بدأ تاريخ الوجود، بالضّرورة بنسيان الوجود)، « بداية ينبغي أن نفهم أنّ نسيان الوجود حدث عاشته الفلسفة وتحدّدت معه ماهية الإنسان باعتباره (حيوانا ناطقا) عليه أن يقيم علاقة بالوجود قائمة على المنطق... إلّا أنّه ينبغي ألاّ نفهم من النّسيان عمليّة ذات دلالة سيكولوجيّة ارتبطت بتقصير في التّفكير أو بخطأ في الرؤية وقع فيه المفكرين »[2].

أنّه وكنتيجة لتفكير فرضيّة الميتافيزيقا بمنطقيّتها وباعتبارها أنّ الحقيقة ظاهرة وحاضرة للعقل ساد النسيان ونعني به نسيان الوجود لا عن خطأ أو سهو بل لأنّ التواري والتحجّب خاصيّة هي من صميم حقيقة الوجود نفسها، هذه الخاصيّة هي من التعقّد بحيث تحتاج إلى بسط.

1- المرجع السّابق، ص ص74، 75 الهامش.

2- محمد مطاوع، هيدجرو الميتافيزيقا، ص 40.

إن الحقيقة حقيقة الكينونة أشبه بالشّمس تتحجّب لكنّها لا تفعل ذلك بالتّتابع بل في الوقت نفسه، إنّ انسحاب الحقيقة هذا وتواريها عن الوعي هو ما يجب البحث عنه لأنّها نُسيت بسبب ذلك[1].

تكمن قيمة الوجود في النّقيض المتواري «عندما يعيّن **هيدجر** الانسحاب والأفول كخاصيّة أساسيّة للوجود فهو لا يعمل – كما يقول **بوفري** – إلاّ على شرح قولة **لهيرقليس**، إنّ ما يميز الظهور هو الاختفاء، للإشارة إلى قوّة ظهور الأشياء تلك القوة التي تختفي كلّما ظهرت الأشياء كأشياء... إنّ الوجود كاختلاف منسيّ، كأفول وانسحاب، يتستّر بكيفيّات مختلفة ليفسح المجال لانكشاف (ألتيا) أي (الحقيقة) يفكّر في الوجود والحضور من خلاله»[2].

يعتبر **هيدجر** أنّ تاريخ الوجود هو انكشاف وانتشار يظهر أمّامنا ويختفي في الآن، كأنّ وجود الحقيقة مقرون دوما باللاحقيقة، لكن إحداهما لا تقابل الأخرى بل تتضمّنها، لقد فهمت الميتافيزيقا الحقيقية على أنّها لا احتجاب، وخروج تلقائيّ للموجود من الخفاء ومصارعة الخفاء ومصارعة الاختفاء، في حين أنّ **بارميندس** رأى (أنّ الاكتشاف يحتاج إلى الانكشاف)، لقد ظلّ فهم الحقيقة مطابقا ومنسجما مع فهم الميتافيزيقا للحقيقة وللحضور، ولم ينتبه المترجمون حسب **هيدجر** إلى حرف (A) في Alethea والحرف هنا يعني النفي فهو يعادل (اللا) في الانكشاف، وفي هذا إشارة إلى أن حقيقة ما يحضر تكمن فيما يغيب[3]، إنّ الشّيء إذا عاب برز حجمه وقيمته فكأنّ الغياب برزح للوجود، أمّا هذا البرزخ فليس من يعبره سوى الإنسان المفصح عن الوجود والمجلّي له، أنّه الكائن الوحيد الذي يعبر الفجوة بين العبد والوجود أو بين اللاتحجّب والتحجّب، وقيمة الفنّ والشّعر تحديدا تكمن أساسا في هذا الكائن الذي يقيم البرزخ أو يفهمه، وكلّ حوار مع النصّ يؤدّي إلى مزيد من الكشف من هنا كان القول عند **هيدجر** To say أصله Sage

---

1- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستدلال، ص 48.

2- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، ص 48.

3- ينظر، على حبيب الفريوي، هيدجر الفن والحقيقة، دار الفارابي، ط 2008، 1، ص ص 99 وما بعدها.

والإظهار Show الموازية Zeigen الألمانيّة وكلّ هذه تؤدّي إلى الإظهار والتجليّة، بعبارات أخرى نحن نعبّر أنّ الصّمت يساوي العدم في حين أن الكلام يساوي الوجود، بينما يفترض أن لا ننسى أنّ الصّمت باعتباره كلاما متحجّبا يحتاج إلى إظهار من جهة وإلى إصغاء من جهة أخرى، ويبدر أن التلعثم أو البكم Vesrtummt يشير إلى الحقيقة المخفيّة أو المنسيّة Vertus ومنه vérité.

أمّا علاقة كلّ هذا بما نحن فيه فربط الحقيقة باعتبار أنّها ما يحضر أو أنّها ما يقع في حين أن الوجود الحقيقي في كل ذلك منسيّ ونقصد به الخفيّ والممتدّ والغائب الذي يحتاج كلّه إلى كشف وفهم وهو ما يمثّل وجودنا.

5.5. المنعطف نحو المعيش

هذا واحد من المفاهيم التي أسّسها **هيدجر** وكان هدفه منها تحليل بنية المعيش مؤكّدا فيه أنّ الفكر قد وصل إلى مفترق طرق منهجيّ وعليه أن يختار بين أن ينزلق إلى وقائعيّة مطلقة أو أن يقفز قبل كلّ شيء إلى العالم وهو يقصد بالعبارة الأخيرة على ما يبدو (الوجود) من منطلق فينومينولوجي.

ولكن يجب التأكيد أنّ عدم الانزلاق في وقائعيّة مطلقة (المعيش) كموضوع محض لا يعني في المقابل أنّ المعيش لا يعني مطلقا (النفسيّ)، أمّا الخيط الفاصل بين أن يتحوّل المعيش إلى وقائعيّة أو إلى حالة نفسيّة هو (السّلوك السّائل)، إنّ مكمن الخطورة عند **هيدجر** ألاّ نوى في المعيش سوى مظهر الأنا المعزول الذي يعيش، إنّ المعيش يختص دوما بوجود (أنا) لكنّ هذا الأنا ليس المعزول، كما أنّ المعيش ليس موضوعا يلصق بالأنا كشيء من أشيائه، ولكي يفرّق بين نوعين من المعيش فيفرّق بين:

العـــــــــيش بـــــــــلا ≠ العيـــــش مـــن

الأنا النظـــــرى≠ الأنا تاريخـــيا أو الأنا / هـو

المعيــش حادثا موضوعيا ≠ المعيش حدث يخّصني

إنّ **هيدجر** إذ يحاول أن يقيّم الفروق بين هذين النوعين من المعيش بلغته المركبة « أنا أوجد هناك بالأنا الذي لي بتمامه، إنّ صوته يرّن، أنّه معيش خاصّ بي، ومن ثمّ أنا أراه أيضا، بيد أنّه ليس حادثا بل حدثا، إنّ (العيش من) لا يمرّ أمّامي كشيء ما، كموضوع ما، بل أنا نفسي أختص بالحدث نفسه، الحدث يختص نفسه طبقا لماهيته، وإذا فهمته فوق ذلك بالتّحديق إليه، فإنّني لا أفهمه بوصفه حادثا سابقا أو شيئا أو موضوعا، بل بوصفه أمرا جديدا من نوعه أي بوصفه حدثا »[1].

إذ المعيش يؤكد أنّ هنالك من يحيا المعيش ولكن بلا وجود، وهناك من يوجد إذ يحيا المعيش.

6. الزماني بين الوجود واللاّوجود

تبدو هذه المباحث مغرقة في التفلسف مثيرة للانتباه بتركيبها، لكن التمعّن والخوض فيها كفيلان بإزالة الغرابة وبالتأكيد العلاقة بينهما وبين عالم الأدب والشّعر، إذ يكفي أن نتساءل مثلا، هل يرتبط الأدب بما هو موجود فحسب، ألا يمكن أن نكتب شعرا من العدم؟ وإذ نكتب فيه شعرا (هل نحن بذلك نوجده (أي العدم) بعد أن لم يكن؟).

إشكاليّة من هذا القبيل هي التي أثارت جدلا بين **هيدجر** باعتباره فينومينولوجيا (وجوديّا؟ تفكيكيّا؟) وبين كارناب باعتباره منطقيّا وضعيّا وهو الذي يرفض رفضا قاطعا عبارة **هيدجر** الشهيرة اللاّوجود موجود Le non-être est قائلا، (مادام غير مسموح لنا بأن نعتبر العدم كموضوع، ها نحن نقف على مشارف بحثنا عن العدم)، ولعلّه يقصد من ذلك ها نحن نتساءل ونبحث ونفكّر فيه ومادام الأمر كذلك فهو أي اللاّوجود موجود وهو في قوله هذا يلتقي مع الشّاعر **بول فاليري**، إنّ معرفة العدم هي آخر جواب لآخر سؤال!.

إنّ **كارناب** يرفض هذه العبارة ساخرا، « العدم يُعدم Néantiser le néant التي تتوفر على نفس البنية التركيبيّة لـ (المطر يسقط) وهو يرمي إلى أن الحصول بعدم يقع على اسم هو العدم الذي لا يعطي شيئا، وإذا أردنا أن نتحقّق من ذلك فلن نجده، لكنّنا

1- ينظر فتحي المسكيني، المرجع السّابق، ص 151.

إن أردنا أن نتحقّق من سقوط المطر فإنّ بوسعنا ذلك، وسينتقد **هيدجر** العلّم الذي (لا يُفكّر) حتىّ في رأسه. أنّه أشبه بالميتافيزيقا من هذه الناحيّة التي ظلّت على الدوام خاضعة للعلّم والمنطق وبعبارة ساخرة منه هو أيضا يتساءل، ولكن هل يسمحُ لنا بمسّ سيادة المنطق؟ ألا يعتبر الفهم هو المتحكّم فينا ضمن هذا الاستفهام حول العدم؟ »[1].

ولنبسط الفكرة الأخيرة أنّ هدف المنطق هو الفهم والفهم لا يتعلّق بالتجريب فحسب، وإذا كان التجريب وحده مقياس الحقيقة فهل نستطيع لمس المنطق؟.

ونضيف أنّه إذا كان مقياس الحقيقة هو التّجريب فماذا عن الحلُم (الأمل) المستقبلي الأبعد؟ وماذا عن الرؤى الخارقة للحجب؟ ألم يكن كلّ ما نعيشه من تجريبيّ اليوم حلما بالأمس؟ لماذا (تحقّق ما لم يكن؟) وأين كان؟ وهل الحلم إلاّ شعر؟.

7. الراهن في التفكيكيّة

بعد عرض قد يكون غير واف لإشكاليّة الراهن في الفينومينولوجيا نرى من الضّروري التعرّض لهذا المفهوم عند التّفكيكيين، وربما تبادر السّؤال من أين تأتي هذه الضّرورة؟ ونعني ضرورة الربط بين التفكيكيّة والفينومينولوجيا والحقيقة أنّها ضرورة نابعة من أنّ ما يجمع الفلسفتين عميق وإن كان ما يفرقهما أيضا كثيرا إذ يكفي أن نورد رأيا لأحد أبرز مؤسّسي التّفكيكيّة في أحد أبرز مؤسّسي الفينومينولوجيا « لا شيء ممّا نحاول القيام به كان سيكون ممكنا لولا الانفتاح على **هيدجر**... إنّ دَيْنِي **لهيدجر** هو من الكبر بحيث سيصعُبُ أن نقوم هنا بجرده والتحدّث عنه بمفردات تقديمية أو كمّية »[2].

تكمن أوجه الالتقاء أو لنقل بعض منها في أنّهما معا حملتا معول هدم الميتافيزيقا «لذلك يقول **ديريدا** عن **هيدجر** أنّه هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا

1- ينظر ميشال مايير، نحو القراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، تر، عز الدّين الخطابي – إدريس كثير – منشورات عالم التربية، الدار البيبضاء، ط 1، 2006، ص ص 97، 96.

2- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال، ط 1، 1988، حوار معه للمترجم، ص 47.

وعلّمنا أن نسلك معها سلوكا استراتيجيا يقوم على التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات لها من الداخل »[1].

ويتمّثّل وجه آخر للالتقاء في أنّ بعضا عدّ هيدجر تفكيكيّا وكذلك نيتشه Nietzshe «أمّا أبرز فلاسفة الاختلاف في هذا العصر فهُم نيتشه؟ و**هيدجر** أمّا الآن فهم **دولوز** و**ديريدا** »[2].

لكن الأهم هو أن الميتافيزيقا بالنسبة إلى الاثنين تمثل فلسفة (الحضـــور) يقـــول **هيدجر**، «يعني الوجود منذ فجر التفكير حضورا »[3] هذا المفهوم الذي سبق أن أشرنا إليه في معرض حديثنا عن اختلاف مدلول الراهن لغويّا واصطلاحيّا والذي يمثل هنا نوعان من التصوّر للراهن من زاوية فلسفيّة، زاوية هيْمنت لأمد طويل على الفكر الغربي وربما هيمنت أيضا في الفكر العربي دون أن يتمّ الوقوف عندها كثيرا للتمعّن فيها ودراستها باعتبار أنّها قد أثّرت على كافة مناحي وجودنا بل وحتّى على نظرتنا إلى الشّعر.

إنّ أكثر ما شغل الفلسفة الحديثة، هو وضع حدّ للميتافيزيقا، أو بمعنى أصّح وضع حدّ للوعي الذي بثّته، والذي يجعل من وعي الإنسان مركزا للكون وهو وعيّ ينبني على فلسفة للحضور لا تعترف إلاّ بما يحضر في الوعي على أنّه الحقيقة والمعنى والقانون... إلخ، وهذه الفلسفة ترى أنّ ما هو عقلانيّ هو وحده الواقعي وسواء أكان هذا الأمر سيكولوجيا أم موضوعيّا لابدّ أن يكون حاضرا ممثّلا في المفاهيم العقليّة، فالفلسفة من **أفلاطون** إلى **هيجل** هي فلسفة الحضور« غير أنّ الانقلاب الذي حصل في صفّ الفلسفة منذ **هيدجر**... ومنه انطلق **جاك ديريدا**، وانخرطت فيه التيارات الفلسفيّة الحديثة من يقول بفلسفة الغياب وذلك يعني أنّ في الذّات جانبا سرديا خفّيا لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر أن يتمّثّله ويعكسه فيبقى دائما غائبا، ففلسفة **جاك ديريدا** تتصدّى

1- المرجع السّابق، ص 47.

2- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستدلال، ص 33.

3- عن محمد مطاوع، هيدجر والميتافيزيقا، إفريقيا الشرق، – الغرب، د ط، 2002، ص 176.

للتطابق الفكر مع مقولاته ولنزعها إلى الوحدة في شكل ارتدادي... إلاّ أن الفلسفة التي تعتمد الوعي والحضور وتطابق الفكر مع مقولاته تغيّب هذا الآخر المغاير »[1].

إنّ ما يُفهم بشكل أساسيّ هو أنّ **هيدجر** سيُعيد مساءلة تاريخ الفلسفة لمعرفة موقفها من الوجود هذه المسألة للتّاريخ حتىّ وإن كان دشّنها قبله **هيجل** وهي نقطة يتّفقان على وجوبها لكن المشكلة تكمن في مفهوم التاريخ ذاته « لأجل ذلك رأينا بأن **هيدجر** يسعى من خلال أشكال حواره مع تاريخ الفلسفة إلى الوقوف على صور تَأَرُّخ الوجود في الزّمان، أو صور تأرّخه في لغة المفكّرين، ولقد لاحظنا تأرّخ الوجود بوصفه (أبديا) مع **أفلاطون**، وبوصفه تمثّلا ومثولا أمّام الذّات مع لحظة **ديكارت**، وباعتباره إرادة قوة مع نيتشه... وبها التفسير يقف **هيدجر** ضدّ **هيجل** الذي يرى أن التّاريخ تاريخ العقل في مجمله وهو يحضر ويتجسّد بشكل موضوعيّ في الواقع على شكل تجارب حضاريّة يخطّط لها الإنسان باعتباره أداة لهذا التجسيد »[2]، في هذه الفقرة اختزال لأوجه الالتقاء والاختلاف بين **هيدجر** وآخر فلاسفة الميتافيزيقا، كما نلاحظ التقاء في المدخل واختلافا في التوّجه.

فيما يتعلّق بالفلسفة التفكيكيّة ونظرتها إلى (الحضور) في الميتافيزيقا فإنّ **جوناتان كالر** Jonathan culler يقول، لقد أسّست الفلسفة « ميتافيزيقا الحضور » وهي الميتافيزيقا الوحيدة التي نعرفها، ولتأكيد هذه الفكرة يورد نصّا مطوّلا **لجاك ديردا** من كتاب « الفراماتولوجيا »،

إنّ نزعة مركزية الصّوت... « تندمج على طول التاريخ مع تحديد معنى الوجود عموما بأنّه حضور كما تندمج مع كلّ التحديدات الفرعيّة التي تستند إلى هذا الشّكل العام وتنشئ ضمن حدوده نفسها وترابطاتها التاريخيّة بشكل عضوي (حضور) الموضوع إلى النّظر بوصفه جوهرا، والحضور بوصفه جوهرا / ماهية / وجودا / كائنيّة والحضور الزّمني بوصفه (نقطة) للآن أو اللحظة، والحضور الذّاتي الذي ينطوي عليه الأنا في

1- عبد العزيز بن عرفة، المرجع السّابق، ص 14.

2- محمد مطاوع، المرجع نفسه، ص 206.

الفكر والوعي والذّاتيّة، وحضور الذّات والآخر معا والتفاعل بين الذّوات بوصفها ظهورا قصديّا للأنا، وعلى هذا النحو تنعقد نزعة الوجود من حيث هو (حضور) »[1]، بعبارات أبسط فإنّ تفضيل الصّوت على الكتابة عبر التّاريخ اتّضح على كافة الأصعدة سواء أتعلق الأمر بالوجود مطلقا أو بوجود الموضوع أو بوجود الذّات أمّام نفسها أو بوجودها إزاء الآخر، كل ذلك يعبّر عن مركزيّة فكريّة في تحديد الوجود كحضور.

نقطة الالتقاء الأساسيّة إذا بين الفينومينولوجيا ممثلة هنا في فلسفة هيدجر والتفكيكيّة ممثّلة في ديريدا هي نقد الميتافيزيقا من حيث أنّها فلسفة حضور – أمّا نقاط الاختلاف فيما يتعلّق بهذا الحضور ذاته فترجئها إلى حينها – على أنّه يجب أن نفهم الحضور بمعناه المطلق الذي هو عكس الغياب ابتداء من أبسط شيء في الوجود مرورا بالكلمة مثلا وانتقاء بالإنسان والكون.

يعلّق **جوناتان كالر** على نصّ **ديريدا** أعلاه بالقول، إن كلّ مفهوم من هذه المفاهيم التي تنطوي جميعها على فكرة (الحضور) قد اتخذ في كلّ المشروعات الفلسفيّة صفة الأساس وتم اعتباره مركزا، أي قوة ومبدأ يرتكز إليه، ففي معارضات من قبيل، معنى / شكل وروح / جسد، وحدس / تعبير وحرفي / مجازي وطبيعة / ثقافة وعقلي / حسي وإيجابي / سلبي ومتعال / تجريبي وجاد / غير جاد، يعزى الطرف الأعلى إلى اللّوغوس ويحتل وضع حضور أعلى في حين يؤشّر الطرف الأدنى على سقوط ما ومن ثم تفترض نزعة مركزيّة اللّوغوس أسبقيّة الطرف الأوّل ولا تفهم الطرف الثّاني إلاّ بالرجوع إلى الذي قبله على اعتبار أنّه حالة ثانويّة أو نفي أو مظهر أو تمزّق للطرف الأوّل.

تبدو مفاهيم التّفكيكيّة كما لو أنّها أشبه بالمترادفات أو الأضداد لذلك فأصحابها يسمّونها أشباه المفاهيم، إنّ بعضها هو مقلوب الآخر، وبعضا هو وجه ثان وهكذا فإنّ أحد الوجهين لا ينفي الآخر لكنّه لا يثبته، فكأنّ الأمر ينطبق عليه قول **أوسكار رويدا** « الحقيقة هي ما كان نقيضها أيضا حقيقة » فلو أخذنا مصطلحات منها للاحظنا أنّها تشترك وتختلف:

1- مجموعة من الكتاب، البنيوية والتفكيك، مرجع سابق، ص 139.

1- الملحق Le supplément هناك من يترجمه، **الإبدال**، يعني كل عمليّة ترجئ حلول موعد الحضور أو هي حضور لا يفتأ يلاحق موعده ليزامنه فلا يدركه[1].

2- الإرجاء، إذا كان الفعل Différer يعني الاختلاف To differ والتّأجيل To defer فإنّ المعنى عندئذ يصبح مختلفا عمّا وضع له من لفظ، أنّه يتأخّر في الوصول أنّه مرجأ دوما إلى حين.

3- مباعدة Espacement، الاختلاف لعبة نسقية... لعبة مباعدة ترتبط من خلالها العناصر بعضها ببعض أنّها إنتاج ناشط وكامن معا فالحرف A في Différance يؤشّر على الخبرة بين النّشاط والكمون اللّذين لم يهيمن عليهما بعد التعارض[2].

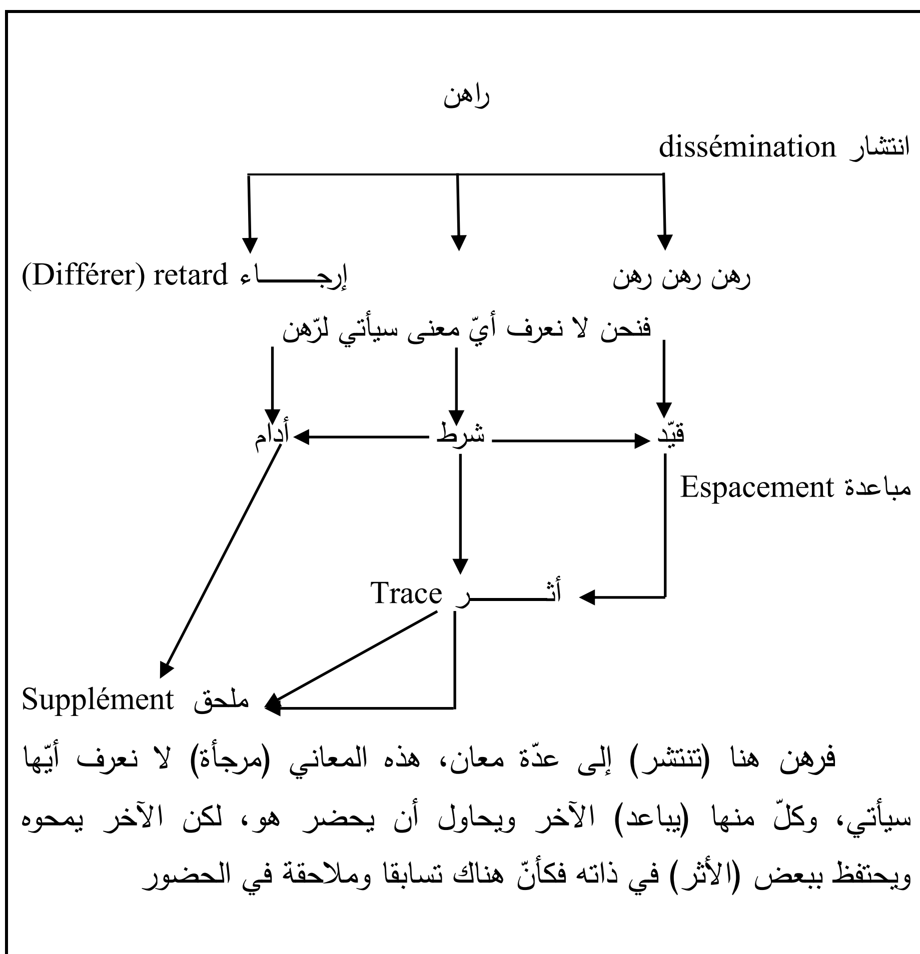
4- الأثر La trace، «يرتبط مفهوم الأثر في التقويض بمفهوم (الحضور) والحضور الذّاتي) وينبع منهما في النّظرة الماورائيّة بالنسبة **لديريدا** فهو يرى في الأثر شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور، لا يمكن أن يقوم أي مفهوم سواء الأثر أو الحضور إلاّ على محو الأثر، إنّ المعرفة تقوم كنتيجة للعلاّقة البنيوية التي تنجم عن التّضاد »[3].

وباجتهاد منا نحاول أن نمثّل للمصطلحات السّابقة انطلاقا من كلمة راهن وذلك بالمخطّط التّالي:

1- ينظر البنيوية والتفكيك، مقال جوناتان كالر.

2- المرجع انفسه.

3- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 58.



بناء على ما سبق وبالنسبة للّغة والخطاب يؤكد **دريدا** أنّ «لعبة الاختلافات تتضمن تركيبات وإحالات تحوّل دون وجود عنصر بسيط حاضر في نفسه ولنفسه ويحيل إلى نفسه عند أيّة لحظة وبأيّة طريقة، وسواء في الخطاب المكتوب أو المنطوق ما من عنصر يؤدّي دور العلّامة إلاّ وهو مرتبط بعنصر آخر هو نفسه ليس حاضرا على نحو بسيط – ويعني هذا الارتباط التكويني أنّ كلّ عنصر – وحدة صوتيّة كان أم وحدة كتابة يتكوّن بالإحالة إلى الأثر الكامن فيه من العناصر الأخرى في السّياق أو النسق... ما من شيء حاضر نحو بسيط سواء في العناصر أو النّسق، ليس إلاّ

الاختلافات وآثار الآثار فحسب في كلّ موضع»[1]، يركّز **جاك ديريدا** في كتابه «الصّوت والظاهرة» (مدخل إلى مسألة العلّامة في فينومينولوجيا هوسرل) على مسألة الحضور والمعيش خاصّة في الفصول الأخيرة من الكتاب.

ينطلق الكتاب من فكرة باتت التفكيكيّة معروفة بها وهي انتقاد الفكر العربيّ عموما والفلسفة الميتافيزيقيّة خصوصا بما أنّهما فكران يمجّدان الصّوت ويقصيّان الكتابة من الاهتمام على أساس أنّ الصّوت يمثّل (الحضور) فـ «شرف الحضور غير قائم – أي غير ممكن تكوينه تاريخيا ولا الاستدلال عليه– بغير رفع الصّوت، بيد أنّ هذه البداعة قد تمكنت... من أن يكون لها نوع من السّطوة على الفينومينولوجيا، هذه السّطوة لا يمكن التّفكير بها بحسب المفهومات المعتادة... غير أنّ حديثنا هنا ليس غرضه التأمّل المباشر في هيئة هذه السطوة وإنّما فقط مباغتتها وهي تعمل أصلا وبقوة»[2].

نخرج من هذه الفقرة بما يلي (على سبيل التّبسيط)،

1- إنّ الصّوت علامة مثل على الحضور.

2- إنّ هذه الحالة قد سيطرت حتّى على الفينومينولوجيا عند هوسرل

3- هذه السّطوة التي مارسها الصّوت كحضور لا يمكن التّفكير بها علنا وبشكل مألوف.

4- سيقوم **ديريدا** بمباغتها وهي تعمل وبقوة، (وذلك لأنّها خفيّة) ممّا يتطلّب تفكيكيها في العمق.

إنّ الذي يهّمنا من ذلك هو أنّ الصّوت سيحلّ محلّه فيُصبح رمزا (لحضور) وبديلا لصاحبه ولكلّ شيء «إنّ الامتياز المنعقد للصّوت لا يستند إلى خيار كان يمكن تجنّبه ذلك أنّه يتجاوب مع لحظة ما في النّسق (النقل مع لحظة ما في حياة التّاريخ أو مع لحظة في الوجود من حيث هو علاقة الذّات)، إنّ نسق سماع / فهم المرء نفسه حال الكلام من خلال المادة الصوتيّة التي تحضر بنفسها بوصفها دالا

1- المرجع السّابق، ص 161.

2- المرجع نفسه، ص 43.

ليس تراثيّا وليس دنيويّا، ومن ثمّ ليس تجريبيّا أولا يشترطه شيء سواه – هذا النسق قد هيمن بشكل حتمي على تاريخ العالم على العلّامة التي نشأت بين الدنيويّ وغير الدنيويّ، بين الخارج والداخل، بين المثالي وغير المثالي، بين الكلّي وغير الكلّي، بين المتعالي والتجريبي »[1]، إنّ المتتبّع للمناقشة التي يقوم بها ديريدا **لهوسرل** حول مسألة العلّامة في فينومينولوجيّته يجد صعوبة جمّة في تتبّع المناقشة، ومكمن الصّعوبة في تعمّقها وتشعّب قضاياها التي تخرج بنا إلى أنواع من العلّوم المجاورة، وفي كثرة المصطلحات ومن بين المجالات التي يطالها النقاش موضوع الراهن بمسمّياته المختلفة (الحاضر) و(الزّمن) و(المعيش) و(الآن) ... إلخ.

لقد قام **هيدجر** بقراءة وتفكيك كتاب (البحوث المنطقيّة) **لهوسرل** وذلك في كتاب (الوجود والزمان) بتأويله للوجود (حضورا) ورُدّ تصوّر **هوسرل** إلى أصوله الميتافيزيقا الأفلاطونيّة والديكارتية. وسيتمّ ديريدا هذه القراءة في كتاب (الصوت والظاهرة) ولكن من منطلق مختلف أي انطلاقا من العلاقة كما يقول « إنّ الدروس (المقصود هنا كتاب **هوسرل** دروس من أجل فينومينولوجيا الوعي الحميم بالزمان) تقوم برّمتها على الانقطاع الجذري بين الإحضار الحسّي و« التمثل الرمزي » الذي لا يعتبر الموضوع خاويا فحسب وإنّما يعتبره من خلال العلامات والصور »[2].

بعبارة أخرى فإنّ الفلسفة تلغي الموضوع من حسابها وتعتبره خواء وتستعين لإثبات ذلك بالعلامات ذاتها، وهي النقطة التي سيقف <u>عندها</u> **ديريدا** ملّيا.

أمّا النقطة الثّانية – التي نعيّنها هنا – فهي مسألة النّظر إلى الحاضر المعيش، فبالرغم من قول **هوسرل** « إنّ من ماهيّة المعيشات أن تكون باطراد منشورة على نحو لا يسمح أبدا بوجود طور آني منفرد »، إلاّ أنّ ديريدا يقوم بقراءة النصّ بنصوص أخرى وهو أنّ، «ضروب السريان الذي يبادر عنده الموضوع المحايث إلى الوجود وقد تميّز بالحضور » وقوله « إنّ الزمانيّة رغم ما فيها من البنيّة المعقّدة لها مركز ثابت عين

1- جاك ديريدا، القراماتولوجيا، ص ص7، 8.

2- ينظر الصوت والظاهرة، تر فتحي إنقرو، المركز الثقافي العربي، ط 2005، ص 105.

(Œil) أو نواة حيّة، وتلك هي نكتة الآن بالفعل » وقوله، «في كل مرّة ليس ثمّة غير طور آنى شأنّه أن يكون حاضرا الآن بينما الأخرى تعلّق به كالذيل الإمساكي »[1].

إنّ النصّ الأوّل يؤكّد سريان الموضوع الزماني فلا وجود لطور آني منفرد، أمّا النصوص التي بعده فتثبت العكس أنّ له (عينا) يمسك بها الباقي كالذيل.

بالنّظر إلى أن قراءة **ديريدا لهوسرل** مترابطة على طول الكتاب والأفكار فيها يأخذ فيها يأخذ بعضها بطرف بعض ولا يمكن الإمعان في تجزيئها فإنّنا نلجأ إلى تفكيكيّ آخر لالتماس الرّد عنده على هذه النقطة وهي تقسيم الموضوع الزماني إلى آنات يمثّل فيها الآن الحاضر، يقول **جوناتان كالر** «... إنّ ما يُفترض أنّه مُعطى – أي مقوّم أولي – يتكشف أنّه نتاج لشيء سابق عليه، أي يتكشّف عن كونه تابعا أو مشتقّا بكيفية تحرمه من السّلطة المرجعيّة التي ينطوي عليها الحضور الخالص، ولعلّ أفضل مثال على ذلك حالة السّهم المنطلق، فإذا كنّا نعتبر أنّ الواقع هو من يكون حاضرا عند أيّة لحظة محدّدة فسوف تنطوي حركة السّهم من ثمّ على مفارقة، ذلك أنّ السّهم موجود في نقطة مستقلّة عن كل لحظة، أنّه دائما في نقطة مستقلة وليس في حالة حركة، غير أنّنا نرغب في الإصرار على كون السّهم في حالة حركة عند كلّ لحظة من بداية انطلاقه على الرغم من أنّ حركته ليست حاضرة عند أيّة لحظة، حضور الحركة يمكن تصوّره، أي يمكن إنتاجه بقدر ما تكون كلّ لحظة موسومة فعليّا بآثار Traces الماضي والمستقبل فحسب »[2].

وهكذا فإنّ الموضوع الذي يركّز عليه كلّ من **ديريدا** و**جوناتان كالر** واحد وهو (آنيّة الحاضر) إن صحّ التّعبير، غير أنّ زاوية المعالجة تختلف، إذ أن **كالر** يُركّز على جانب هو أقرب إلى المنطق في حين يربطه **ديريدا** بالعلّامة وبفلسفتها.

إنّ إشكاليّة الراهن ممثلة في وجه الزّمان تجد تعبيرا عنها في قول **بول ريكور** «لقد بدا الزمان متمنعا عن السّبر لا يقهر، على أنّ هذا لا يعني أنّ الزّمنيّة لا يمكن اختراقها بالكلّية » وهو يضيف في مكان آخر «إنّ مفهوم الزمان يبقى بؤرة من

1- المرجع السّابق، ص ص 105، 106.

2- البنيوية والتفكيك، مقال جوناتان كالر « التفكيك »، ص 156.

الصّعوبات والمعضلات يلوح » أن لا مخرج منها، وكنت أرى أنّ المعضلة الكبرى التي طغت على الأخريّات تكمن في مقاربتين لا تقبل الواحدة منهما الرّد على الأخرى، مقاربة فيزيائيّة كسمولوجيّة، ومقاربة سيكولوجيّة فينومينولوجيّة... كانت محاولة استخراج زمان (العالم) من زمان (النّفس) أو العكس تبدو عبثيّة آيلة إلى الفشل، وقد تركّزت هذه المعضلة حول بنية الحاضر التي تتشعّب إلى جهتين، الآن الحاضر (الراهن) المختزل إلى قبل وبعد... الحاضر الحيّ الغنيّ بماض مباشر وبمستقبل يوشك أن يسطع[1]. لقد سبقت الإشارة إلى أنّ هذه الصّعوبات على عمقها وتعدّدها رغم اعتراف ريكور بذلك – وجدت كثيرا من الحلول على أيدي كل من **هوسرل– هيدجر– جادامير– ريكور**، إضافة إلى التفكيكيين الذين لا يقرون بأنّهم قدّموا شيئا مهمّا في هذا المجال لاعتبارهم أنّهم لم يقدّموا فلسفة أو مفاهيم بل حاوروا وفكّكوا فلسفات ومفاهيم لزعزعة ثباتها المزعوم.

8. الزماني بين الوعي واللاّوعي

نذكّر هنا بالمبحث السّابق (الزماني بين الوجود واللاّوجود) عند فيلسوف الكينونة **هيدجر** كي ننتقل إلى الكلام عن الزمان بين الوعي واللاّوعي عند خلف له هو فيلسوف (الاخــ(تــ)ــلاف) المسكون بالخفي والمتحجّب، إذ يرى **ديريدا** في فلسفة **هوسرل** « ميافيزيقا محدثة للحضور بوصفه وعيا بالذّات، ميتافيزيقا الفكرة بوصفها تمثلا، أنّها ترسم محلاّ لإشكال تواجه فيه الفينومينولوجيا كلّ فكر للاوعي شأنّه أن يقارب الرهان الحقيقي للقرار ومثواه العميق، مفهوم الزمان »[2].

تصطدم إذن فينومينولوجيّا التّعالي عند **هوسرل** بوصفها فلسفة الحضور في الوعي مع فكر اللاّوعي عند **فرويد** وبنية الزمانيّة التي تستدعيها نصوص **فرويد**

1– بول ريكور، بعد طول تأمّل، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2006، ص ص 93، 94.

2– ينظر: جاك ديريدا، الصوت والظاهرة، المقدّمة ص ص 30 وما بعدها.

« أنّها الشّناعة أن نتحدّث عن محتوى ليس في الوعي، وليس له أن يكون في الوعي إلاّ بآخرة الوعي، وإنّ الإمساك بأمر ليس في الوعي هو أمر محال »[1].

وفي ردّ **ديريدا** المطوّل على هذا التصوّر نكتفي بفكرة تهمّنا – مع ما في ذلك من اجتراء مخلّ... فسرعان ما ندرك حينئذ أنّ حضور الحاضر المدرك ليس بإمكانه أن يظهر بما هو كذلك إلاّ على قدر مساوقته المتصلة للّاحضور وللإدراك أي لذكر ولإطلاق أصليين (إمساك وإطلاق Relention / Protention).

يشير **ديريدا** هنا – أنّ التذّكر يتولّد من النسيان فكأنّ ما كان كامنا منسيّا كان في اللاوعي وكذلك ما لا ندرك، إنّ ما يحضر يحمل في داخله ما يغيب أو بالأحرى ليس الحضور إلاّ وجها للغياب.

بإمكاننا الآن أن نتساءل، إذا كان هنالك كثيرا ممّا يجمع فينومينولوجيا **هيدجر** (الذي يعتبره البعض مفكّر الاختلاف) وتفكيكيّة **ديريدا** فما الذي يفرق؟ بخصوص هذه النقطة نقرأ في الحوار الذي أجراه مترجم كتاب (الكتابة والاختلاف) مع **ديريدا** يقول « أمّا بالنّسبة لنقد **هيدجر**، فهذا ما كنت أقوم به في الواقع منذ البداية ففي جوانب كثيرة من عمله وجدته ما يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية، هناك لديه أولا استمرار لتمركز العقل »[2].

كأنّما يبحث **ديريدا** في تفكيكه لفكر **هيدجر** عمّا ينتمي إلى ميتافيزيقا الحضور التي ينتقدها، أو لنقل عن (أثر Trace) تلك الميتافيزيقا في فكر **هيدجر** حتى وإن زعم اختلافه عنها.

ومن ضمن ما يأخذ على سلفه أيضا افتضاح الأساس القوماني لفكره حتّى وإن تقدّم باعتباره كونيّا، وأنّ ما ينحت من مصطلحات ينتمي إلى الإنسان الألماني أكثر ممّا إلى اللّغة الإنسانيّة، وأهمّ ما يعنينا أنّه يأخذ عليه اعتباره أنّ الحوار مع الشّاعر لا يمكن أن يكون إلاّ شعريّا مع أنّ الشّاعر والمفكّر يعودان معا إلى اللّغة الأصليّة[3].

1- ينظر: المرجع السّابق، المقدّمة ص ص 30 وما بعدها.

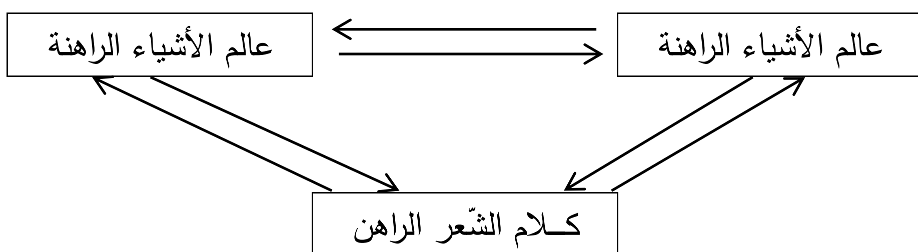
2- ديريدا، الكتابة والاختلاف، حوار مع المترجم، ص ص 47، 49.

3- Voir, Jacques Derrida, de l’esprit Heidegger et la questions, ED Galilée, p 87.

في كل الأحوال «وكيفما فهمنا تصريحات **ديريدا** نفسه بصدد هذه العلاقة، فإنّنا نستطيع أن نؤكّد أنّ أفق التّفكير لا يختلف هنا وهناك... إنّ الأمر لا يتعلّق بصدد نصوص **نيتشه** أو **هيدجر** بنقد خارجي، بل لأن هذا يطبع استراتيجيّة التّفكيك إزاء جميع النصوص... فما يهمّ التّفكيك هو الإقامة في البنية غير المتجانسة للنّص والعثور على توتّرات وتناقضات يقرأ النصّ من خلالها نفسه ويفككّ ذاته »[1].

بعبارة أخرى فإنّ النصّ حتّى ولو كان تفكيكيّا اختلافيا فأنّه هو ذاته يخفي ويرجئ اختلافا يحتاج إلى تفكيك، فعنده أنّ القانون والقاعدة لا يحتميان وراء سرّ لا يُفصح، كلّ ما في الأمر أنّهما لا يمثّلان في الحاضر.

يعتبر **جيل دولوز** أنّ كلّ مفهوم هو على الأقل مزدوج أو ثلاثي... الخ، ولا وجود لمفهوم يحتوي على كلّ مكوّناته، لأنّه سيكون مجرّد سديم خالص[2]، وانطلاقا من هذا التصوّر فإنّ مفهوم (راهن) سيظلّ سديما يحتاج إلى مفاهيم أخرى تستمد منه وإلى عالم يتحقّق فيه، ثمّ إلى ذات تتأمّله وتدركه، إنّ (الراهن) سيتشظّى إلى مفاهيم، فمن جهة هناك مفاهيم تبدو مستقلة الواحد منها عن الآخر، ومن جهة فإنّ كلاّ منها مشروط بالأخر.



1- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، ص 79.

2- ينظر: جيل دولوز وغاتاري، ص 39.

يمكننا إذن – بتعبير أوضح – الكلام عن شعر راهن، وعن عالم راهن، / وعن زمن راهن، لكن ذلك لا يتمّ إلّا كمفاهيم سديميّة معلّقة لا يتحقق ولا تخرج من سديميتيها إلاّ في تكاملها مع غيرها، فكونُ أحدها (راهنا) (شارطا) لغيره لا ينفي أنّه (مرهون) (مشروط) بغيره وهو ما يعبّر عنه جدل دولوز / غاتاري بقولهما «كل مفهوم يتوّفر على محيط غير منتظم، محدّد برقم مكوّناته، لهذا نجد انطلاقا من أفلاطون إلى برغسون فكرة كون المفهوم إنّما يرتبط بالتّفصيل والتقاطع والتّقطيع، أنّه كلّ لكونه يُشمل كلّ مكوّناته، لكنه كلّ متشظّ ووفق هذا الشّرط فقط يمكنه أن يخرج من السديم الذّهنيّ لا يتوقّف عن التربّص به، والالتصاق به من أجل استيعابه من جديد»[1]، سعيا لفهم (الراهن) يميّز **جيل دولوز وفلكس غاتاري** بين مستويات أربع،

1- السّديم	3 – الحدث
2- حالة الشيء	4 – الراهن

ولتوضيح هذه المستويات يقولان، «تخرج حالات الأشياء من السّديم الفرضي تحت شروط مُكونة من الحدّ المرجع، أنّها وقائع راهنة بالرّغم من أنّها ليست متحققة لا كأجساد ولا حتّى كأشياء»[2] بمعنى أنّني أتكلم عن الجميل كسديم مطلق لم يتحقّق بعد، لكن لديه إمكانيّة أن يتحقّق في جسد أو في شيء، أي أنّه يرتبط بحالة الأشياء هذه عنصر إمكان أو قوة معيّنة، أي أنّ حالة الأشياء تحقّق نوعا من الافتراض السديمي أو بتعبير آخر بقابليّة للتحقّق، فهناك مثلا الجميل (السديم) ثم إمكانيّة التحقّق في أشياء جميلة (حالات الأشياء) ثم يأتي بعد ذلك (الحدث).

«فالممكن لا يعود هو الإمكانيّة السديمة، وإنما الامكانيّة التي تغدو مكثّفة، كيانا يقطع مع السديم هذا ما نسمّيه الحدث... فالحدث ليس أبدا حالة الأشياء، فهو يتحقّق في حالة الأشياء، في جسم في معاش، ولكن له جانب ضبابي وسرّي لا ينفك ينطرح أو ينضاف إلى تحقّقه، فهو يعكس حالة الأشياء لا يبدأ ولا ينتهي، ولكنّه سبق

1- المرجع السّابق، ص39.

2- المرجع نفسه، ص 162.

أن اكتسب واحتفظ بالحركة اللامتناهيّة، التي يكسب منها تكثّفا فالحدث هو الإمكان التي يتميّز عن الراهن، ولأنّه إمكان ليس سديما، بل يغدو مكثّفا أو واقعيّا على مسطّح المحايثة، فهو واقعي دون أن يكون راهنا ومثالي دون أن يكون مجرّدا »[1]، وعليه فهناك السّديم (وهو تجريد) ثمّ حالة الأشياء وهي نوع من تحقق الافتراض السديمي ثمّ الحدث الذي هو متعال دون أن يكون مجردا لأنّه متهابط Trans-Descendant.

لأجل توضيح الفكرة عمليّا يضرب **جيل دولوز** مثالا فيفترض أنّ هناك حقل تجريب متصوّرا كعالم واقعيّ، ليس بالنّسبة إلى (أنا) ولكن بالنسبة إلى كونه يقع هناك فقط، في عالم هادئ ومريح، ثمّ يظهر فجأة وجه مذعور ينظر إلى شيء خارج الحقل، لا يظهر الغير هنا كذات ولا كموضوع، وإنّما كعالم ممكن، كإمكانيّة عالم مرعب، هذا العالم الممكن ليس واقعيّا أو هو ليس واقعيّا بعد، ومع ذلك فأنّه ليس أقّل وجودا، أنّه أمر معرّا عنه لا يوجد إلاّ في تعبيره، أي الوجه أو ما يعادله، هذا العالم الممكن من حيث هو ممكن له في ذاته حقيقة خاصّة إذ يكفي أن يتكلّم المعبّر ويقول «إنّي خائف» كي يعطي تحقّقا للممكن من حيث هو (حتّى وإن كانت كلماته أكاذيب) إنّ الرعب عالم ممكن كما يوجد في وجه يعبّر عنه وكما يوجد في لغة تمنحه واقعا «أنّه بهذا المعنى مفهوم ذو ثلاث مكوّنات غير منفصلة، عالم ممكن، وجه موجود، لغة واقعيّة أو كلام ».

ثم تأتي مرحلة تحويل الحدث إلى راهن ولتوضيح ذلك نتساءل: ما الفرق بين الجرح مثلا عند غير الفنّان والجرح عند الفنّان؟ إنّ الجرح الأوّل منقض وهو آنيّ، أمّا الفنّان فبوسعه أن يقول: «كان جرحي موجودا قبلي وأنا ولدت لأجسّده، لأجسّده كحدث لأنّني عرفت كيف أنزع تجسّده كحالة أشياء أو وضعيّة معاشة... وهو ما سمّاه **مالارميه** الإيماء (Mime) مثل هذا الإيماء لا يستعيد حالة الأشياء، كما لا يقلّد المعاش، فهو لا يعطي صورة، بل يبني المفهوم...، يستخرج الحدث، أو الجانب الذي لا يدع نفسه يتحقق [راهنيّــا] وتلك هي حقيقة المفهوم »[2].

1- المرجع السّابق، 165.

2- دولوز / غاتاري، المرجع السّابق، ص168.

الطريف في الأمر أنّ **دولوز/ غاتاري** لا يعتبران أنّ ما يصطلح عليه النّاس أي (الراهن) اسم آخر للحالة المعيشة، أمّا الراهن عندهما فهو انتزاع الحالة المعيشيّة من صفة الآنية إلى الدّيمومة ويعلّقان « إذا كان أحد المفكّرين يسمّي الراهن ما يطلق عليه الآخر اللاّراهن فذلك فقط لا بمقتضى رقم للمفهوم »[1]. وهما يقصدان بذلك هذا الجانب الاختلافي فيما يفترض أنّه شيء واحد فكأنّ تلك التّسميات بمثابة أرقام تعطى للشّيء، وإلاّ فكيف يكون الشّيء هو نقيضه، المهم أن الراهن عند أحد المفكّرين هو ذاته اللاراهن عند الآخر أنّه في الحالتين ذلك الذي يحضر ولا يحضر.

لعلّ العبارة الأخيرة هي التي تفسّر لنا موقف التفكيكي العربي **عبد السلام بن عبد العالي** في كتابه «ضدّ الراهن» وهي العبارة التي مضمونها هو (ضدّ الحاضر) أي مع اللاّراهن l'inactuel والذي –كما سبقت الإشارة – هو عند **ميشيل فوكو** يساوي l'actuel عكس le présent، وهو عند الشّاعر الفيلسوف **Pagy** (l'intempestif)، هذا المعنى المتضمّن عند عبد السلام بن عبد العالي يمكن أن نتأكّد منه من مكان آخر له في كتاب «أسس الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا» يقول، «أن نتمثّل الزمان إذن بعيدا عن الميتافيزيقا معناه أن نراه بعيدا عن مفهوم الحضور... »[2].

يتحدّث **بن عبد العالي** عن الحدث ويرى أنّه لكي نعيد إليه معناه يجب أن نستبعد معاني ثلاثا أعطيت له عبر التاريخ، (فالوضعيّة الجديدة) فهمت الحدث على أنّه الواقعة التي تحيل إليها القضيّة، وجعلت منه مسلسلا ماديّا، ورأت أنّنا لا يمكن قول شيء خارج العالم، أنّها تسحبه داخل الامتلاء الدّائري للعالم.

أمّا (الفينومينولوجيا) فأنّها جعلت المعنى لا يتواقت مع الحدث، لأنّها لم تسمح لوجود المعنى إلا بالنّسبة إلى الوعي فجعلت معنى الحدث خارجا وقبلا أو باطنا وبعدا، وحدّدت موقعه بالنسبة إلى دائرة الأنا، وأمّا فلسفة التاريخ فأنّها تسجن الحدث داخل دوّامة الزّمن لذلك فهي تخضعُه لنظام يجعل الحاضر صورة محصورة بالماضي

1- المرجع السّابق، ص 125.

2- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، المرجع السّابق، ص 48.

والمستقبل، أمّا تجاوز هذا المعنى للحدث فيقضي فهما مختلفا، فلو قلنا، مات فلان فإنّ هذه القضيّة تشير إلى واقعة، وتعبّر عن فكرة، وتثبت حالة لكنّها وهو الأهم فإنّ لها معنى هو فعل الموت وهو حدث لا يدّل على إثبات، ولا يؤكدّ صحّة ولا فسادا « هذا المعنى = الحدث لا يمكن إدراكه، لأنّ له وجهين، وجها يؤمّ نحو الأشياء، وآخر نحو القضيّة إنّ المعنى (بخار لا جسمي نظيف) يطفو في الحدود الفاصلة بين الكلمات والأشياء من حيث هو ما يقال عن الشيء، لا ما يسند إلى الشّيء أو ما يحصل دون أن يقال »[1].

يبقى أن نتساءل الآن، إذا كان القول مات فلان قضيّة تشير إلى واقعة ولها معنى هو فعل الموت فهال هو معنى واحد أم متعدّد؟ هل هو ثابت أو مكرّر؟

يؤكّد التفكيكيّون على مفهوم التّكرار هنا، لكنّه التّكرار بمفهوم مختلف تماما عن ذلك السّائد، وإذا كانت نظرية أفعال الكلام ترى أنّ التّكرار l'iterativité يقوّي المعنى ويثبّته فإنّ التفكيكيين يرون أنّ التّكرار l'iterabilité يخلخل المعنى وينقله إلى ما ليس هو، إنّ تكرارها ينزع إلى توليد معان متعارضة نزعزع هوّية الكلمة وتنقلها إلى ما ليست هي، « لا يجد التّكرار تفسيره في صيرورة دائمة، ولا في رجوع ما تمّ وحصل، وأنّها في عودة الاختلاف »[2]. يميّز هذا النصّ بين الصيّررة المنطلقة كالسّهم دون التفات، والرّجوع الذي هو تكرار متشابه في حلقة أو دائرة تقودنا إلى نقطة البداية، والتّكرار الذي هو العود « على متاهة الخطّ المستقيم »، عودُ المختلف لا عود المشابه والمماثل والمتطابق «فهل يتعلّق الأمر بحاضر خالد؟ نعم شريطة أن يفهم الحاضر من غير امتلاء والخلود من غير وحدة، أنّه خلود متعدّد لحاضر يتزحزح، وإذا كانت الصيّرورة هي زمان (الكرونوس) الذي يبتلع ما ولد ليعيد إحياءه من جديد فإنّ (الأيون) هو الزّمان الذي ما ينفكّ يعود فبدل الحاضر الذي يضمّ الماضي

1- عبد السلام بن عبد العالي، ضد الراهن، دار توبقال للنشر، ط 1، 2005، ص 59.

2- المرجع نفسه، ص 52.

والمستقبل، يضع الأيون مستقبلا وماضيّا يصدعان الحاضر كلّ لحظة»[1]، فهل نحن هنا أمّام المفهوم نفسه للزّمن والمختلف الذي يشير إليه **ميشيل مايير** في تعريفه للهوى: «إنّ الفصيلة الأولى للهوى هي العثور مجدّدا على هوّيته في هذا الزّمن الجاري، حيث تجعل اللّحظة التي تمّر لا لحظة، ولمّا ينجح التحدّي، تتحوّل اللّحظة إلى خلود تغدو كعربون على حرّيتنا، فالنّظر إلى الأشياء بشكل مغاير، وإقامة الاختلاف بين القديم والجديد، وتغيير طريقة الإدراك ثمار الهوى... هذا الشّيء هو ي، وليس، ي، أنّه شيء آخر »[2] فمن كسر التشابه، ومن الرّؤية المختلفة، يأتي استمرار الواقع، وتحطيم الزّمان كعامل للانقطاع.

تعمل فلسفات التمثّل على إخضاع الاختلاف ليتمّ إدراك المتشابهات فيقترن كلّ تمثّل جديد بتمثّلات تسمح للتشابهات أن تنتصر في النّهاية، أمّا فلسفة الاختلاف فبدل أن تبحث عمّا هو مشترك تحت الاختلافات، فأنّها تبحث «بشكل مخالف عن الاختلافات، وحينئذ لن تعود الاختلافات خاصّة بل عامّة تعمل لصالح كلّية التصوّر، وإنّما يغدو حدثا خالصا، كما يعود التّكرار اختلافا متحركا »[3].

تعتمد فلسفة التمثّل على مفهوم الرّأي الأوّل DOXA أنّه الرّأي الذي يكرّر نفسه بشكل متشابه، بينما تعتمد فلسفة الاختلاف على المفارقة Paradoxa وتقوم فلسفة التمثّل على البّحث على الأيقونات Icones، في حين تبحث الثّانية عن السّيمولاكر وLes Simulacres، حيث الأوّل تتمتّع بالتّشابه وتقوم على الوحدة، بينما الثّانية تقوم على الاختلاف واللاّتشابه.

هذان مفهومان سيتّكئ علد السلام بن عبد العالي لتوضيحهما على كتاب Différence répétition **لجيل دولوز** ناقلا عنه العبارات التّالية: «للنظر إلى العبارتين، « لا يتخالف إلاّ ما يتشابه »، «إنّ الاختلافات وحدها هي التي تتشابه،

1- المرجع السّابق، ص 53.

2- ميشيل مايير، نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، تر، عز الدّين الخطّابي وإدريس كنيز، منشورات عالم التربية، ط1، 2006، ص 88.

3- عبد السلام بن عبد العالي، ضدّ الرّاهن، ص 54.

يتعلّق الأمر بقراءتين متمايزتين للعالم، باعتبار أنّ الأوّلى تدعو إلى النّظر إلى الفوارق انطلاقا من تشابه أو هويّة أولى، في حين أنّ الأخرى تدعونا على العكس من ذلك إلى النّظر إلى التشابه، بل إلى الهوّية كما لو كانت حصيلة اختلاف... »[1].

إنّ الذي يهمّنا من هذه المفاهيم هو ارتباطها بمفهوم (الرّاهن) من حيث أنّ (التّكرار المختلف) هو المعادل لمفهوم العود الأبدي المعروف لدى **نيشه** Niesche، والذي يشير إلى التعدّد اللاّمتناهي للمعاني والأحداث في زمن ليس خطّيا يقول **موريس بلونشو**، « إنّ العود الأبدي يضع محل الوحدة اللاّمتناهيّة التعدّد اللامتناهي ومحّل الزّمن الخطّي زمان المكان الدّائري... لأنّها تضع موضع تساؤل سؤال تطابق الكائن وخاصيّة وحدة ما هو الآن راهنا... فضلا عن هذا، فإنّ الفكرة تضعنا في عالم تكّف فيه الصورة عن أن تكون ثانويّة بالنّسبة إلى الأصل »[2]، إنّ فكرة العود الأبدي وإن كانت بعيدة نوعا ما عن مفهوم الآن الممتد إلا أنّها تشير إلى فكرة اللاتناهي في قلب المتناهي، وبعبارة أخرى إنّ فكرة العود الأبدي عند **نيتشه** ربما كانت أقرب إلى فكرة التكرار في مفهوم الزّمن الدائري في حين أنّ مفهوم الراهن إنّما يرتكز على هذه الآنات التي تسكن الزّمن فالإمكانيّة التي كانت في الماضي والتي تبقى أتاويّة في قلب الحاضر لا تعيد الماضي ولا تعيد الأحداث التي كانت.

1- عبد السلام بن عبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، ص 102.

2- المرجع نفسه، نقلا عن موريس بلونشو، ص 105.

الفصل الثّاني

جدل الشّعري والراهن في النّظريّة

تثير الصّيغة «جدل الشّعري والرّاهن» أسئلة عديدة لعلّ أوّلها وأبرزها، هل نحن بالضرورة أمّام معادلة ذات طرفين؟ ماذا لو أنّ أحد الطرفين يحتوي الآخر؟ بمعنى آخر، ماذا لو أنّ راهنيّة الشّعر كامنة فيه؟ أنّها حالته التي هو عليها في آن من الزّمن، والعكس صحيح، ماذا لو أنّ قدرته على تمثّل الرّاهن هي التي تصنع الشّعري فيه؟.

كأنّنا بهذا التّضمين لأحد الطرفين في الآخر، تضمين الشّعري في الراهن أو العكس نلغي علاقة الجدل بينهما، «لقد أضحت الشّعرية شيئا فشيئا بحثا في استراتيجيّات اللّغة والأدب ورهاناتهما ونظرياتهما، وأضحى التنكّر للجداليّة فيها يبدو بمثابة دفاع عن الاحتكارات، ما تعلّق منها باحتكار نظريّة، سلطة جامعيّة أو رأي، أو إقصاء منافس أو نزوع إلى الهيمنة فالنّظريّة تقوم لدى البعض على فرضيّة لا تقرّ بغير الاعتراضات الدّاخلية، وتغدو فيها الجداليّة نفسها تمرينا مدرسيا فيما يُعقل الاعتراض الخارجي والأهم»[1].

يبدو أن الأسئلة القديمة، هل إنّ على الشّعر أن يهتدي بنظرية من خارجه؟ أم إنّ عليه أن يهتدي بوحي من ذاته (على طريقة أبي العتاهية أنا أكبر من العروض) ثم من يحدّد هذه النظرية سواء أكانت داخلية أم خارجية؟ نقول يبدو أنّ هذه الأسئلة تعيد طرح نفسها بشكل متطوّر وأعمق الآن في ظلّ تداخل المعارف وتجذّرها، وسواء اعتبرنا أنّنا أمّام معادلة ذات طرفين في علاقة جدلية، أم اعتبرنا أنّنا أمّام علاقة تضمّن، فإنّ ذلك لا يلغي أنّنا أمّام إشكالية خلافية تظلّ تطرح أسئلتها بشكل مختلف بين الحين والحين، وهي أسئلة تظلّ كامنة وإن ظُنّ أن قد أجيب عليها بشكل مقنع.

يستتبع السّؤال الأساسي السّابق، هل نحن أمّام معادلة ذات طرفين بالضرورة؟ سؤالٌ أساسيّ آخر، (يتبعه زمانيا لكنّه يسبقه منطقيا) فقولنا، «جدل الشّعري والراهن في النّظريّة» صحيح، أنحن بحاجة إلى نظرية أصلا؟ ألا يجدر بنا أن نكتفي بالممارسة والاستعمال فحسب؟ انطلاقا من الفكرة التي أصبحت شائعة من النّقد ما بعد الحداثي من أنّ كل نظرية هي محاولة للسيطرة على الممارسة من خارجها؟ للردّ على مثل هذا

1- هنري متشونيك، راهن الشّعرية، تر، عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، 2003، ص7.

الموقف ودون الدّخول في نقاش معمّق قد يقودنا بعيدا نقول بأن هذا الموقف ذاته نوع من النظرية التي تزعم إلغاء النّظرية، أنّه وقوف على الأرض ذاتها، فمحاربة النّظرية بدعوى الاستماع إلى الممارسة وحدها هو نظرية تكتفي بنقل السّلطة من خارج الخطاب إلى داخله، وقد يوضّح هذه الفكرة بعض الشيء قول **متشونيك**، «أمّا النظرية عندي فهي السّعي إلى المعرفة ومساءلتها، وليست المعرفة ذاتها، وهي البحث عن صلات المعرفي بالسّلطويّ، وصلات الذّاتية بالمجتمعية والتاريخيّة في الممارسات اللّغوية، فالنّظرية إذن، أقرب إلى النّقد منها إلى العلّم، وهي لازمة للتّجريب... فمن قبيل الوهم تصوّر التّجريب عن النّظرية »[1] للتأكيد على عدم إمكانيّة تجاوز النظريّة.

هناك سؤال آخر – عند الاقتناع – يطرح نفسه وهو، عند من نبحث عن هذه النّظرية؟ يعلّق **هنري لوفيقر** Henri Lefebvre على ذلك بقوله، «نستطيع المناقشة في إمكان وضع نظريّة جماليّة عامة، وفي فائدة هذه النظريّة وجدواها، ولكن ثمّة واقعا يبدو وأنّنا لا نستطيع إنكاره وهو أنّ المحاولات لوضع نظريّة كهذه يجب أن نبحث عنها فيما يختصّ بالماضي عند الفلاسفة، والكتاب، وليس ذلك لأن الفنانين لم يخلّفوا تعريفات مهمّة، وعددا من الملاحظات النفّاذة المجدية التي تلقي ضوءا على آثارهم الشّخصية أو على عصورهم، ولكن هؤلاء نادرا ما سموا إلى المستوى النّظري »[2]. وهذا يؤكّد الحاجة إلى نظريّة الفلسفة.

سبق أن أشرنا أنّ صيغة اسم المفعول (مرهون) تعني مشروطا، وعليه فإنّ اسم الفاعل (الراهن) تعني الشارط، والغريب أنّنا في الاستعمال درجنا على القول الواقع الراهن والعصر الراهن بالصيغة التي نتكلم بها عن الفكر الراهن والشّعر الراهن دون أن ندقّق في مسألة أيّها المشروط بالآخر وأيّها الشارط.

إنّ هذه المسألة وإن بدت بسيطة إلى أنّنا بردّها إلى مكانها من الفكر والتّنظير نستطيع أن نلمس مدى أهميّتها إنْ لم نقل مدى مركزيّتها.

1- المرجع السّابق، ص 9.

2- هنري لوفاتر، علم الجمال، تر، محمّد عيتاني، دار الحداثة للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 10.

تبدأ الإشكاليّة فلسفيّة في الأصل ذلك أنّ (الزمكان) كان إطارا ضروريّا لتحقيق المعرفة والوجود، وعلاقة الطرفين علاقة حاو بمحتوى يقول **كانط:** «... وهذان التمثيلان ليسا غير عيانيين، لأنّنا إذا جرّدنا العيانات التجريبيّة للأجسام وتغيّراتها من كلّ عنصر تجريبي فيها، أي إذا جرّدناها من كلّ ما ينتمي إلى الإحساس فسيبقى لنا الزمان والمكان، وبالتّالي هما عيانان مجرّدان، وهما الأساس القبلي الذي تقوم عليه جميع العيانات الأخرى وبذلك لا يمكن أبدا فصلها عنه، أي أنّهما لمّا كانا عبارة عن عيانيين مجرّدين قبليين فذلكما يؤكد أنّهما صورتان بسيطتان للقوة الحسّاسة، ينبغي أن تكونا سابقتين على كلّ عيان تجريبي، أي على إدراك الموضوعات الواقعة ويمكن طبقا لها معرفة الموضوعات الواقعية قبليا »[1].

وهو يضيف موضّحا في مكان آخر: «إذا حاولت أن أتجاوز بتصوّري عن المكان والزمان كلّ تجربة ممكنة ولا مفرّ من ذلك حين أجعلهما (شرطين) يحلاّن في الأشياء في ذاتها فلابّد أن أقع في خطأ جسيم »[2]، إنّ الإطار الزّمكاني لا يمكن فصل أحد طرفيه عن الآخر.

1. أيّــة نظـرية؟

تتعدّد النظريّات (أو تكاد) بتعدّد الأشخاص الذين حاولوا وضع أسس للأدب والشّعر، لعلّ هذا ما يشير إليه **ريتشاردز** بقوله: «حينما يستعرض الباحث الحديث ميدان النقد منذ بدايته حتىّ يومنا هذا، ويدرك بساطة الموضوع الذي حاول هؤلاء الكتّاب أن يعالجوه، فأنّه يعجب للنتائج التي أسفرت عنها جهودهم، ويحقّ لهذا الباحث أن يعجب وذلك لأنّ التجارب التي يهتمّ النقد بدراستها متوفرة إلى حدّ بعيد يسترعي الانتباه »[3].

1- كانط إيمانويل، مقدّمة ميتافيزيقا مقبلة، تر، نازلي إسماعيل، فتحي الشنقيطي، موفم للنشر، د ط 1991، ص 35.

2- المرجع نفسه، ص 48.

3- أ أ، ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر، محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، ص 55، 59.

على الرغم من هذا الحكم المبالغ فيه، فإنّ **ريتشاردز** سرعان ما يجد نفسه في ثنايا كتابه، «**مبادئ النقد الأدبي والعلّم والشّعر**» يعود إلى النظريّات التي اتّهمها بالخواء ليناقشها، ومن خلال النقاش يتّضح أنّها لم تكن خواء كلها، بل ربّما كانت خاوية من رأيه هو تحديدا، لذلك لا نعجب أنّه في مدى خمس صفحات يأتي على ذكر عشرة من المنظّرين يكاد كلّ منهم يمثّل نظريّة قائمة بذاتها، ويكفي للتدليل على هذا أن نورد رأي **كارليل** Carlyle الذي يناقشه **ريتشاردز**، يقول الأوّل،

«إنّ الفنّ الحقيقي كلّه تحرير للواقع» أو «إنّ جميع الأعمال الفنيّة الحقّة تجعل اللامتناهي يمتزج بالمتناهي فيظهر فيه في شكل مرئي يمكن الوصول إليه، وحينما نميّز العمل الفنّي من مجرّد الصنعة البرّاقة نجد أن الأدبية تنظر في هذا العمل من خلال الزّمن، وأن الإلهي فيه قد أصبح فيه مرئيا».

أمّا تعليق **ريتشاردز** فهو،«إنّ الصعوبة به لا تنشأ إلا بعد كتابة الكلام، ولن يفيد الكلام السّابق له في تفسير ما فيه من غموض»[1].

ففي حين يجتهد **كارليل** أن يبسط (نظريّته) في الفنّ بين امتزاج اللاّمتناهي بالمتناهي، وظهور الإلهي (اللاّمتناهي) في العمل الأدبي المتناهي، يؤكد **ريتشاردز** عدم الحاجة إلى كلّ ذلك.

أنّنا إذا ما تساءلنا عن مكمن الغموض في قول **كارليل** لدى **ريتشاردز** فلربّما وجدناها في زاويتي النظر المختلفتين، إذ إنّ **ريتشاردز** يعطي الأهمّية القصوى لكلّ ما هو حاضر هكذا «... ليس لعالم الشّعر بأي معنى من المعاني وجودٌ يختلف عن بقية العالم، لا وليست له قوانين خاصّة أو صفات مختلفة عن صفات العالم، بل إنّ التجارب يتألف منها هي التجارب التي يمكن أن يحصل عليها بطرق أخرى عبر الشّعر» في حين أنّ **كارليل** يتكلّم عن (اللامتناهي) حتى ولو كان الله فيصبح مرئيّا في المتناهي.

لقد ساد ولا زال يسود فهم للنظريّة يتمثّل في أنّ النظريّة تسبق الفعل عامة والإبداع خاصّة، تسبقه لتخطّط له المسالك وتحدّد له المعايير، فهي إذن قبليّة وهو

1- المرجع السّابق، ص ص 55، 59، وما بعدها.

بعديّ، كأنّ النظريّة تبصر المسالك أكثر ممّا يُبصرها الشّعر ولعلّ أبلغ ما يعبّر عن هذا الفهم قول **سقراط** لقضاته، «إنّني يا سادتي لفي حجل شديد إذ أراني أقّص عليكم الحقيقة، لقد تناولت الأشعار التي ألّفها أصحابها بعناية فائقة – ومنت أظّن أنّهم في أشعارهم هذه إدراكا لما يقولون – ولقد سألت كلاّ منهم عمّا عناه بشعره، فلم يكن منهم من استطاع الإجابة عن سؤالي هذا، ولقد جمعني وإيّاهم مجلس ضمّ كثيرا من المعجبين بهم وبأشعارهم أقدر على التحدّث عن تلك الأشعار من الشّعراء أنفسهم »[1].

لكنّ المماحكة في هذا الرأي في نوع من التلبيس الذي قد لا يلتفت إليه متلّقي هذا النص وهو،

لماذا يسأل **سقراط** الشّعراء ولم يسأل الشّعر ذاته بما أنّ لديه مقدرة؟ ثم لماذا يسألهم عن (المعنى) . إذ لو كان المعنى هو الهدف الأوّل من القول عندهم، كانوا قالوه قبل اللجوء إلى الشّعر، هل أنّ المعني هو كلّ شيء في الشّعر؟

أمّا مربط الفرس فيكمن في السبب الذي يراه مانعا لهم من القدرة على شرح معانيهم فيضيف – إذن فالشّعراء من هذه الناحية – لا يختلفون عن الكهنة والأنبياء الذين ينطقون بالكلام الحسن، دون أن يعرفوا ماذا يقولون[2].

يلجأ **سقراط** مرّة أخرى إلى المماحكة حين يعمد إلى (الذمّ بما يشبه المدح) فيذّمهم بأنّهم لا يعرفون ويمدحهم إذ يشبّههم بالأنبياء والكهنة.

مع أنّ حكم عدم معرفة الشّعراء لما يقولون يحتاج إلى دليل قد يفتقده سقراط، ولنا في مقولة أبي تمّام الشهيرة، لماذا لا تفهم ما يقال؟ دليل على عكس مقولة سقراط من جهة ومن جهة أخرى، عن أيّ فهم تتكلّم؟ فهم ماذا؟ كيف نفهم؟ وغير ذلك من أسئلة تجاهلتها النظرية أو على الأقل اختلفت فيها النظريات. ولعلّها تجاهلتها على اعتبار أنّها من البديهيّات.

1– لاسل آبر كرومبي، قواعد النقد الأدبي، تر، محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص1.

2– ينظر، المرجع نفسه، ص 21.

تترابط النظريّات متسلسلة ومشكّلة استمرارية حتّى وإن زعمت إحداها أنّها جزيرة منفصلة، يبدأ بعضها من حيث انتهى بعض وقد تُنقض إحداها ما جاءت به الأخرى لكنّها لا تستغنى عنها حتى من باب النقض لها، تلك هي الفكرة التي يثيرها **بشبندر** **David Buchbinder:**

« وهكذا حتّى وإن ظنّ منظّرون مثل أفلاطون، أنّ الأدب بلا قيمة ويجب التخلّص منه، فإنّ نظرياتهم تحتاج أن تفسّر الأدب بطرق خاصّة، وقد كانت النظريّة في حال أفلاطون تلّح على أنّ القيمة الحقيقية تكمن في الواقع وليس في تمثيله ويمكن للنظريّة إذ افترضنا هذه القيمة المركزيّة أن تتناول موضوعات كأسلوب الكتابة وشكل العمل بزعم أنّها تزيد من عملية التمثيل في النصّ فقط ولا تزيد منها في الواقع هكذا يتدنّى الموضوع (أو الرسالة) الذي في النصّ الأدبي حتّى يكاد يصبح لا علاقة له بالواقع تقريبا لأنّه ينغرس في التمثيل وليس في الواقع »[1]، إنّ النظريّات يكمل بعضها بعضا وان بدا أنّه يلغيه.

هذه القراءة لرأي أفلاطون – وإن كان ينقصها الجانب المثالي الذي يحاكيه الواقع – تضع يدها على أهمّ ما في نظريّته ممّا لم ينتبه إليه الدارسون وهي أنّ ما يتميّز به النصّ الأدبي من خصائص فنيّة إن هو إلى زيادة في تمثيل الواقع، لكن الذي يقف عند هذا الحدّ من النظريّة الأفلاطونيّة، فكأنّه لا يفرّق بينها وبين المحاكاة عند تلميذه أرسطو، هذا الذي وقف الناس ولا زالوا عند فهمه للمحاكاة خاصّة وللشّعر عامة، وإذ نقف عنده الآن فلنؤكد أنّ ذلك الفهم الحصيف لم يذهب بنا بعيدا في فهم الشّعري من جهة وفي فهم علاقته بالعالم، فهو بعد أن وضع الفروق بين التراجيديا والدراما والكوميديا على أساس من أنّ كلا منها يحاكي الواقع على حال معيّنة، أحسن ممّا هم، أو كما هم، أسوأ ممّا هم، يعود ليقرّر، « إنّ هذا لفروق قد توجد في الكلام المنثور والشّعر الذي لا تصاحبه الموسيقى »[2].

1– ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشّعر، تر، عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 10.

2– أرسطو، فن الشّعر، تر وتج، شكري عيّاد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967، ص 32.

هذه الفروق وإن كانت بالنسبة إلى **أرسطو** وبالنظر إلى نظرية (منظومة) تنسجم مع ما يرمي إليه من أجناس لكنّها لا تحدّ ماهية الشّعر بالقياس إلى ما ليس بشعر، ولا تحدّد فضلا عن ذلك طريقة عمل هذه المحاكاة من الناحية الجوهرية لا من ناحية الأدوات، والأهّم من ذلك أنّها تقيم حدّا يكون فاصلا بين عالمين عالم الشّعر، والعالم الخارجي وتقرّ بأن الأوّل تبع للثّاني.

في كتابه «الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب» يتوقّف الناقد عند التشبيه والاستعارة – وهو يعدهما نوعين من الصورة – عند النقّاد الأربعة **ابن طباطبا والحاتمي والآمندي وقدامة** في القرن الرابع – ليخرج بحكم مفاده «أن هؤلاء الأربعة يصدرون عن موقف جذري واحد... هذا الرباط يتصّل بطبيعة النظرة إلى الشّعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل، أكثر ممّا تعتمد على العاطفة وتستجيب للمقتضيات الخارجية، دون أن يكون وراءها بواعث داخلية، وترتبط الشّاعر ربطا بالواقع والعرف والتقاليد... »[1].

إنّ تركيز الناقد على الخلفيّة التي ينطلق منها النقّاد الأربعة والرابط المشترك بينهم يبدو صائبا لكن المشكلة هي افتراض الموضوع إذ أنّه يرى أنّ التشبيه والاستعارة نوع من الصورة – ألا يمكن قلب المسألة؟ – وهو إضافة إلى ذلك يقصي الكناية والمجاز... إلخ، «والواقع أنّ ما جرّ الباحث إلى الإقصاء غير المبرّر، وإلى التّركيز على التّشبيه والاستعارة فقط هو التصوّر الجمالي الذي هيمن عليه وعلى من تأثر بهم، إنّ الجمال في الشّعر يظهر في التشبيه الذي يقرّب بين المتباعدات... »[2].

وبغضّ النظر عن أنّ الرأي الأخير يرفض إسقاط مفهوم الصورة على القدامى فإنّ الذي يهمّنا هو هذا التصوّر الجمالي المهيمن لا على القدامى فحسب بل على المعاصرين، ويعود الناقد فيحسب تلك النظرة الخلفية على غير النقّاد الأربعة أيضا

1– جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 222.

2– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ذ 1، 2001، ص ص 38 – 41.

مستثنيا **عبد القاهر الجرجاني:** « ... بل نجدها عند غير هؤلاء من بلاغي القرن الرابع ونقّاده أمثال الرمّاني والخطابي وأبي الحسن الجرجاني والعسكري، بل وتسود في القرن الخامس ويؤمن بابن رشيق وابن سنان، ويصدر عنها **الباقلاني، والمرزوقي والشريف الرضي** أنّه **عبد القاهر الجرجاني،** وحده الذي يمثّل الاستثناء »[1].

تكمن الإشكاليّة في هذا الحكم أنّه يستثني الجرجاني انطلاقا من أنّه (أي الجرجاني) تأثر فيما بعد بأرسطو، والناقد يكرّر ذلك بصورة مختلفة كالقول بأنّ المثال الذي يلوكه عبد القاهر كثيرا وهو (زيد أسد) لا يفترق عن مثال أرسطو إلاّ في أنّ الاسم الأعجمي (أصد يوحي) قد تحوّل إلى اسم عربي خالص، وهذا الرأي الأخير يرجع فيه جابر عصفور إلى طه حسين كما هو واضح من الهامش عنده.

لكن الذي فات الناقد أنّ ما يجمع النقّاد الأربعة بأرسطو – حتّى وإن كانوا لم يقرأوا له – هو هنا أكثر ممّا يفرّق/ إذ هو (أي جابر عصفور) يشير إلى أنّهم يعتمدون على العقل ويستجيبون للمقتضيات الخارجيّة وهي المفاهيم نفسها التي تعتمدها نظرية المحاكاة ومن خلفها فلسفة الحضور، في حين أنّ ما يفرّق نظرة الجرجاني عن مثيلتها عند أرسطو في هذا الباب، أنّه يتكلّم عن التشبيه بالعدم ثم أنّه تطبيقا يقبل كثيرا من الشّعر الذي يخرج عن تلك النظريّة عند سابقيه انسجاما مع رأيه، فيقبل أبي تمّام إذا كان فيه مثل هذه التّشبيهات الخارجة عن تصوّرهم.

ينطلق الناقد **عبد السلام المسدّي** من منظور مختلف فهو يقسّم الشّعر العربي إلى شعريتين، «شعرية القصيدة الماضية شعرية سابقة لها متضمّنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنّة فيها لاحقة لها، لنقل بجرأة مشخّصة، أن القصيدة الوافدة تتحرّك على شعريّة محايثة، وأنّ القصيدة الجديدة تحرّكها شعرية مفارقة »[2].

1- جابر عصفور، المرجع السّابق، ص 234.

2- عبد السلام المسدّي، مجلّة فصول، ع 68، 2006، مقال «شعرنا العربي المعاصر، الزّمن المضاد "، ص 305.

ينبني النظر إلى الشّعر إذن على أساس تحقيقي، فنحن بإزاء حقبة مضت على الشّعر العربي وأخرى وفدت، أمّا التحقيب ذاته فيتبنى على أسس متنوّعة إذ يؤكد الناقد بعد ذلك مباشرة، «إنّ القصيدة الوافدة ذات البحر وذات التفعيلة بالمستند العمودي أو بالمستند المقطعي تستدعي متلقيها إلى عالمها الذّاتي لأنّها كيان مكتمل، أمّا القصيدة الجديدة فتترك الأبواب لمقبّلها مفتوحة وتتقصد إقامة جسور متكاثرة بين هيكلها المعماري والعالم الخارجي عليه المحيط به، معنى ذلك أن لحظة الفجاءة الاستضيفية إنّما تقع على خطّ التماس بين عالم القصيدة والعالم الخارجي منها »[1].

نلاحظ بعد التمعّن في هذا التصوّر أنّه:

- يختلط فيه مفهوم الشّعر مع مفهوم القصيدة.
- يقيم جدارا فارقا بين شعريتين.
- يتجاوز فيه الكلام عن الشكل المعماري إلى الكلام عن المتلّقي.

وتحكم في الأخير بأنّ (إنشائيّة الشّعر) تنشأ من تماس هذه العوالم، يضاعف هذا التصوّر في حيرتنا بعد قراءته لأنّه يجعلنا نتساءل:

أبمجرّد أنّنا دخلنا عصرا آخر (ولماذا هو أخر ومتى يبدأ؟) أصبحنا أمّام شعريّة أخرى؟.

إلى ماذا نعزو هذا الانكسار أوّلا إلى تحوّل في العالم الخارجي ألقى بظلاله على الشّعر؟ أم إلى تحوّل في لغة الشّعر ألقت بتأثيرها على القصيدة أم إلى تحوّل في التصوّر عند الذّات قد عاد بأثره على العوالم الأخرى؟ يسوق الناقد أسبابا عديدة لهذا التحوّل وهي أسباب متداخلة منها أنّ البلاغة في الشّعرية المحايثة مسكوكة من القطع المنحوتة سلفا، أمّا البلاغة في الشّعرية المفارقة فتتأسّس مصفوفة خاناتها من مداخل متعدّدة لأنّ شطرنجها (حاسوبي رقمي) وتعدّدت موارد الصورة الإيجابيّة فيه فهي قائمة على الاستعارة بمعناها اللغوي أي على الاقتراض المتجدّد فأصبح كلّ شيء يشبه وكل شيء يشبّه به، ولم تعد هناك بلاغتان بلاغة التداول وبلاغة التكريس

1- المرجع السّابق، ص 305.

الإبداعي، فالفنّ الشّعري الجديد يغرف من كل وارد أدائي كالصورة السياسية والصورة الاقتصادية وكذلك الإعلامية كلّها أدوات جاهزة للتوظيف، «الصفة البلكونة وقهوة النسكافيه، وصندوق الاقتراع، والمزاد العلّني، وضربة الجزاء، والعزف المنفرد وتضخم القيمة... كلّها موارد صالحة لإنشاء المجاز الشّعري »[1].

غير أنّ الدراسة أعلاه لا تكاد تجيبنا على الأسئلة السّابقة، بل إنّ الدراسة كلّما امتدت ازدادت تساؤلات بل إنّ، « عصر انفجار الصورة البلاغيّة » كما يسمّيه الناقد يبقى ظاهرة معلّقة لا نعرف لها سببا، فالذي يورده الناقد هو قاموس لغوي جديد هل (الأشياء في العالم هي التي استدعته فاستدعى هو بلاغة جديدة انعكست على الشّعرية بدورها، أم أن هذه المتوالية يجب أن تعكس، فتبدأ من الآخر، هل انفجرت الصّور البلاغيّة في كلّ الآداب لأنّ الناس اقتنوا حواسيب، هل إنّ الشّعر الآن وتبعا لكلّ ذلك أصبح من أقوى الشّعر لأنّ عالمه التقني ألبسه قاموسا مختلفا إلى غير ذلك من الأسئلة، يبدو أنّ تحكم منطق الثنائيات والتبعية بينها، وفصل العوالم – رغم توهّم الوصل بينها – هو الذي يتحكّم في صياغة مثل هذا التصوّر، هذه العلاقة بين الشّعر والعالم وتنويعاتها تمثلت على كافة الأصعدة ابتداء من مطلب التشبيه وانتهاء إلى نظريّات مثل المحاكاة والانعكاس والمعادل الموضوعي، «ومن ثم تكون قضايا التشبيه وما طرحته من أسئلة مدخلا لطرح العلاقة بين الشّعري والعالم، أي كيف يبني النصّ الشّعري العالم من خلال التشبيه كإجراء شعري صار ذا صفة مهيمنة... نفترض إذن أنّ مركزية التشبيه في الشّعرية القديمة شكلّت جسرا لمناقشة قضية الشّعر والحقيقة والواقع من حيث علائقها... »[2].

إنّ النصّ أعلاه إذ يشير إلى العلّائق بين النصّ والعالم فليدرسها كما هي وليبني عليها، فكأنّه يرى هذه المركزية قدرا لا مفر منه، « ... تفسير يحكمه قانون

1- ينظر، المرجع السّابق، ص 309.

2- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص16.

الطبيعة الإنسانيّة في نشاطها الرمزي القائم على إدراك التشابهات أي أن التشبيه جبلة ومركّب في كلّ مخلوق وهو أمر مشترك بين جميع البشر، يرد هذا الكلام بصدد تعريف التشبيه عند ابن رشيق ومدى مطابقته المحاكاة عند أرسطو »[1].

لكنّ رأيا مختلفا سيؤكّد هذه الفكرة – ونعني بها مركزية التّشبيه – غير أنّه سيسعى لدحضها، «قامت نظرية الأدب على فكرة مركزيّة من «التشابه» من حيث هو الأصل المعرفي الحاكم لها في مختلف تبدّياتها، والدرس الحالي يُقوض هذا الأصل المعرفي الراسخ العتيق، أنّه يُحكى ذكرى الاختلاف الذي تردمه نظرية الأدب »[2].

يبدو أنّ المسألة هنا ليست في أنّ شيئا يشبه شيئا أو يختلف عنه كأن نقول أ يشبه ب، وهما معا لا يشبهان جـ.

بل ماذا لو أنّ هذا القول السّابق كلّه لا يشبه نفسه؟ أي ماذا لو كان هناك ما لم تقله هذه الكلمات؟ ماذا لو كانت تقول عكس ما يريد صاحبها؟

لقد طالما افتقر الحوار على العنصرين أو العناصر (الحاضرة) في القول – متشابهة أو مختلفة – لكن ماذا عن الغياب، خاصّة منه ذلك الكامن في الحضور ذاته، هل ينبع الشّعر من العناصر الحاضرة ومن العناصر الغائبة هذا دون ذلك أم منهما معا؟ إلى غير هذا من الأسئلة.

إنّ هذا الفهم ساد ولازال شائعا يوجّه النظرية والإبداع الشّعري معا، غير أنّ القول بهذا لا يعني أنّ العكس هو الصحيح أنّ النظرية الشّعرية تتبع الشّعر وتأتي تالية له في المرتبة، فليس الأمر أمر تفاضل أو سبق.

ولا يهدف من ذلك إلى القول بأن الشّاعر هو الذي ينبغي أن ينظر لنفسه، أي عليه أن يكون ناقدا بالضرورة، وأن يكون أوّل من يقرأ شعره أو شعر غيره وهو ما كان يقول به تقريبا **ت س إليوت** في مقال له موسوم بـ «بحث موجز في النقد والشّعر »

1- ينظر المرجع السّابق، ص 18.

2- حسام نايل، آرشيف النصّ، درس في البصيرة الضالة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006، ص12.

وفيه يرى أنّ النقد الحقيقي الأصيل هو نقد الشّاعر الذي «ينتقد الشّعر من أجل أن يخلق الشّعر »، إنّ هذا الحكم لا يختلف كثيرا عن حكم سقراط فكلاهما يقصي الطرف الآخر من فهم الشّعر وتحديده »[1].

ولا نستغرب أن يصدر مثل حكم سقراط في عصرنا لأنّه ينبع من التصوّر نفسه وإن اختلف الظروف حيث يرى بعض «أنّنا لابدّ أن نصل في النهاية إلى نتيجة مؤدّاها أنّ الشّاعر يخلق عملا فنّيا مجسدا، وأنّه لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به، ولا يهّمه أن يعرف، وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف لمصطلحات فكرية »[2].

وبغضّ النظر عن أنّ مثل هذا الحكم الأخير يتجاهل كبار الشّعراء المنظّرين عبر التاريخ من أمثال **هوراس، جوته، ريتشاردز وإليوت** نفسه كما يتناسى هذا الأخير كبار المنظّرين غير الشّعراء من أمثال **أرسطو** و**هيجل** والقائمة طويلة.

ومرّة أخرى فإنّ مثل هذه الآراء تهمل أسئلة أخرى أهّم، حيث لم تقف كثيرا عند عملية الفهم ذاتها ولم تتفق حول هذا الذي نحن بحاجة إلى أن نفهمه، وكيف عليه أن يكون؟ وأين نجدع أو بالأحرى أين يوجد هو؟

إنّ سؤال أبي تمّام الذي بدا كما لو أنّع قد تمّ استيعابه لا يزال يطرح بعضا من هذه الإشكاليات التي لم يُجب عنها من قبيل:

– ما الفهم؟ بمعنى فهم الفهم، أي أنّنا بحاجة إلى أن نفهم فهمنا.

– من يفهم؟ هل بمعنى القراء، أم المؤلف؟ أم النصّ هو الذي يفهم؟

– ماذا يفهم؟ من أين يفهم؟ كيف يفهم؟

في كلامه عن الاستعارة التي تعتمد التّشبيه ولها أساليب يعتمد (عبد القاهر الجرجاني) على (أحدها) أن يؤخذ الشبه في الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة كاستعارة النور للبيان والحجّة، فهو شبه أخذ من محسوس

1– يُنظر رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر، محمد عصفور/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، 1987، ص408.

2– المرجع نفسه ص، 410.

لمعقول (والثّاني) أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلاّ أن الشبه مع ذلك عقلي كتشبيه الحديث النبوي للمرأة بخضراء الدمن فالذي يجمع بينهما ليس الخضرة بل هو سبه بين المرأة الحسناء في المنبت السوء والنبتة الحسنة على الدمنة وهو عقلي والثّالث، أن يؤخذ الشبه من المعقول إلى المعقول والذي يقف عنده الجرجاني مطوّلا فيقول، «أوّل ذلك وأعمّه تشبيه الوجود من الشيء مرّة بالعدم، والعدم مرّة بالوجود، أمّا الأوّل فعلى معنى أنّه لما قلّ من المعاني التي بها يظهر للشّيء قدّر، ويصير له ذكر، صار وجوده كلا وجود، وأمّا الثّاني فعلى معنى أنّ الفاني كان موجودا ثمّ فقد وعدم، إلا أنّه لما خلف اثارا جميلة تحكي ذكره، وتديم في الناس اسمه صار لذلك كان لم يعدم »[1].

هذا المثال الثالث يجدر بنا أن نقارنه – لا على سبيل المقايسة بل لندلّل به – مع مثال **هيدجر** في كتابه (الوجود والزمان) وهو مثال المطرقة «فالمطرقة الموجودة «التي لا تتحلّى بأكثر من الحضور هي شيء يمكن وزنه ويمكن كتابة بيان بخصائصه وتمكن مقارنته بغيره من المطارق إلاّ أنّ المطرقة المكسورة هي التي تكشف للتوّ واللحظة ماذا تكونه المطرقة، وإن هذه الخبرة لتومئ إلى مبدأ هرمنوطيقي هو أنّ وجود شيء من الأشياء ينكشف لا للنظرة التحليليّة التأمّلية بل في اللحظة التي يميط فيها اللّثام عن نفسه في السياق الوظيفي للعالم... عند افتقاد الشيء يتعيّن على الفهم أن يحوزه »[2].

فعند الجرجاني الميّت بإحياء ذكره صار كأن لم يعدم

وعند هيدجر الشيء بفقده تتمّ حيازته

مع الإشارة أنّ كلا المنظّرين لا يربط الوجود بالحضور فحسب بل يراه أيضا في (الغياب) (أي أنّ اللاموجود يوجد) Le nom être est.

1- عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الفاصلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 3، 2001، ص52-57.

2- عادل مصطفى، فهم الفهم، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص 228.

وبعيدا عن تقويل النصّ ما لم يقُل بهدف إثبات غني التراث العربي الإسلامي أو بهدف ملاحقة الآخر (الغرب) فإنّ الغريب أنّ الجرجاني يذكر في مواضع ثلاثة « ... ولكن تتبعت فيمّا وضعته ظاهر الحال» ص 67 السطر ما قبل الأخير «فإنّ أبيت أن تعمل على هذا الظاهر لم أضايق فيه» ص 68 السطر الأوّل «وأعلم أني ذكرت لك من تمثيل هذه الأصول الواضح الظاهر، القريب المتناول، الكائن من قبيل المتعارف في كلّ لسان... » السطران 8–9.

إنّ هذا الفهم يتطابق في تصوّرنا مع مفهومين لدى الفينومينولوجيين وهي (العودة إلى الأشياء ذاتها) و(التحرّر من الفروض المسبقة) أي التعامل مع الأشياء كما هي معطاة في الطبيعة.

إنّ عبد القاهر بتأكيده في النصّ الأسبق أنّ، أوّل ذلك وأعّمه تشبيه الوجود من الشيء مرّة بالعدم والعدم مرّة بالوجود، يفتح بهذا القول بابا لتصوّر شعري لم يولج قبله، ويبقى بعده مفتوحا على آفاق يبدو أنّ الشّعرية العربية لا تزال إلى اليوم لا توليها الأهمية الكافية.

إنّ المتأمّل في العبارة «أمّا الأوّل فعلى معنى أنّه لم قل في المعاني التي بها يظهر للشّيء قدر، ويصير له ذكر، صار وجوده كلا وجود »، تتطابق بشكل لافت مع رأي للشاعر الأمريكي (أرشيد مكليش) – سيأتي الحديث عنها في آونه – والتي توضح أنّ مشكلة الشّعر تحديدا في قلّة المعاني التي تعبر عن أشياء موجودة فيبدو لذلك كأنّها غير موجودة، أمّا اللاّفت للانتباه حقّا فهو أنّ الجرجاني يعتبر هذه الحالة وجها أوّل للمسألة فحسب، أمّا وجهها الثّاني فهو فقد الشيء بعد وُجد فإنّ كان له معنى صار كأن لم يعدم، إنّ هذه النسبية في النظر إلى الوجود واللاوجود في الشّعري لهي ممّا يؤسّس لشعرية مختلفة بعبارة أبسط وواضح، أنّ من اللاموجود ما يحقّق الشّعر وجوده، وإنّ من الموجود ما يفقد إذا لم ينتشله الشّعر من العدم، كنتيجة لما سبق فإنّ التشبيه – لكن بمعنى أعمق من السائد– يعطي أهمّية كبيرة لا على أساس ميتافيزيقي مبتذل.

على الرغم مّما بين **الجرجاني والقرطاجنّي** من بعد في الزّمن والمكان، بُعد ننتظر منه أن يدفع مسألة علاقة العالم بالشّعر واللّغة بالأشياء إلى الأمّام وإلى الأعمق إلاّ أنّ ذلك لا يحصل بل على العكس يُحسن أنّ النظرة إلى هذه المسألة قد انتكست.

إنّ البحث عن ربط العالمين عن طريق الحضور والمقارنة والحسيّة والثنائيّة قد وسم في الأغلب لحظات الانحدار الحضاري ورافق منحاها (حتّى ولو بدا أنّ هناك مدنية متطوّرة في تلك الفترات) من هنا يمكن تفسير أنّ ألمعية القرطاجنّي تخونه حين يقرّر «ولا يجوز وضع شيء من الواجبات أو الممكنات وضع المستحيل، ولا أن يوضع المستحيل وضع شيء من ذلك من موطن جد ولا في موطن هزل ولا في حال اعتدال ولا تحرج، وقد تقدم أنّ المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوّره في الوهم مثل كون الشّيء أسود أبيض وطالعا نازلا في حال واحد »[1].

هذا ويستعرض **القرطاجنّي** جملة من الثنائيّات التي لا تخلو منها المحاكاة كالموجود بالموجود أو مفروضة والمحسوس بغير المحسوس إلى آخر ذلك ممّا يفترض حضورا ولو في الأذهان، والعودة لقراءة القرطاجني تُبيّن كما أنّ الرجل حلّ في تنظيراته التي قطعت شوطا بعيدا ظلّت محكومة بنظرة الحضور والثنائيات المتطابقة وهي النظرة التي تبطّنها خلفية أرسطية مدارها العقل ومنطقها الذّات الثالث المرفوع، وكما هو واضح في العبارة الأخيرة فإنّ المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوّره هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنّ اجتماع كون الشيء طالعا ونازلا ضرب من مستحيل الوجود هذا.

لا نستغرب والحال هذه أنّ نظرية من هذا القبيل تستعمل على مدى قرون بعد ذلك على إقصاء شعر ينزع إلى المستحيل كما كانت قبلا فعلت مع أبي تمّام وإن كان الجرجاني قد هضم قول **أبي تمّام:**

هــب مــن لــه شــيء يريـد حجابــه ... مــا بــال لا شـــيء عليـــه حجــاب

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

فبإمكانية تصوّر ما يكون ردّ فعل القرطاجنّي بناء على رأيه السّابق في قول **أبي تمّام:**

ولهـت فـأظلم كـلّ شـيء دونهـا   وأنـار منهـا كـلّ شـيء مظلـم

على ضوء ما سبق نقرأ بيت النّابغة:

فإنّـك شـمس والملـوك كواكـب   إذا طلعـت لـم يبـد مـنهن كوكـب

في مستوى التّعبير وكحكم قيمة تبدو الصورة ناجحة خاصة في المنظور الشّعري السّائد آنذاك والّذي يعتمد على المقاربة في التشّبيه، وحتّى مع حضور وجه الشّبه في الشّطر الثّاني فإنّ ذلك لا ينقص من قيمة الصورة باعتبار أنّ (إذا طلعت لم يبد منهنّ كوكب) وجه شبه شديد الخّصوصيّة ودال على براعة التّناول.

غير أن الصورة في مستوى الدّلالة الأبعد تبدو مساهمة في تكريس واقع (زمن) سالب هو زمن الاستبداد إذ ترفع عن قيمته جماليا وتضفي عليه طابع المصداقيّة، ولأنّنا لا نتصوّر إمكانيّة فصل مستوى التّعبير (أي التّشبيه الجميل) عن مستوى الدّلالة (مراهنة الملك ورفع قيمته) فإنّ المستوى الأوّل ينحط إلى مستوى الثّاني فيصبح مرهونا به (مشروطا ومقيّدا) فكأن المعادلة في هذه الحالة تميل لصالح الواقع السّياسي على حساب حالة الشّعر.

الواقع السّالب   الشّعر

مرهون

(الزّمن) ←———————— (حالة سالبة)

بحيث يصبح الشّعر مرهونا Temporel

ونقرأ من المنطق السّابق أيضا بيت النّابغة:

فإنّـك كاللّيـل الـذي هـو مـدركي   وإن خلـت أن المنتـأى عنـك واسـع

باعتبار أنّ غرض الشّاعر هو المدح أي الرّفع من قيمة المخاطب فإنّ ذلك يفترض أنّ قيمته موجبة لكن اللّيل سالب في بعض وجوهه

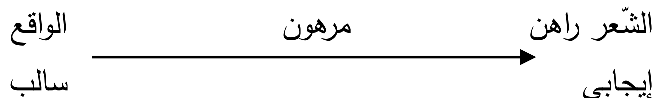
الملك   اللّيل

موجب   سالب

لكن وجه الشبّه يأتي ليردم هذا التّفاوت باعتبار أنّهما معا (المشبّه والمشبّه به) قادران على إدراك المتكلّم. قد تختلف الذّائقة الشّعرية عند المتلقين في تلقي هذا الشّعر بين السّلب والإيجاب انطلاقا من وجه الشّبه الذي يختاره كلّ متلقّ، ويبقى الحكم معلقا تبعا لذلك، أيّ الطرفين (الشّعر – التّشبيه) أم الواقع – الملك) هو الرّاهن، أي أن الزّمن مؤجل.

لكن قارئا فذّا مثل الجرجاني وهو القارئ (غير المعاصر) سيأتي ليقطع هذا التعليق قائلا: «فاختصاصه اللّيل – دون النّهار دليل على أنّه قد روّي في نفسه فلما علم أنّ حالة إدراكه وقد هد هرب منه حالة سخط رأى التمثيل باللّيل أولى ».

وهو بهذا إنّما يضع يده على وجه شبه خفي (يعتمد إظهاره على فعل القراءة à ليؤكد إيجابية الشّعر التي قبضت على سلبية الواقع فرهنته وجعلته تابعا لها بأن،



وبذلك فإنّ الشّعر قد رهن الواقع فأنتج زمنا (راهنا) intemporel لأنّه من جهة مرتبط بحالة إدراك تأجلّت إلى زمن آخر هو زمن القراءة (العصر العبّاسي)، هذه القراءة من جهة أخرى ستحوّل زمنها إلى زمن ممتد، وإذ نقرأ قراءة الجرجاني تتداخل أزمنة الكتابة مع أزمنة القراءة وقراءة القراءة.

2. المحاكاة معكوسة: الحتم المضاعف

فيما يبدو أنّه قراءة خاصّة لأرسطو فإنّ **مايكل رفاتير Michael Riffaterre** بعد أن يوضح (الشّعر) في مفهومه باعتبار أنّه يعبّر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر، وباختصار «إنّ القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر» يثني على ذلك بالقول بأنّها بلا مباشريتها «تهدّد التمثيل الأدبي للواقع أو المحاكاة، فيمكن التمثيل أن يتغير فقط بوضوح وباستمرار بكيفية متعارضة مع مشابهة الواقع أو مع ما يؤدي السياق إلى توقعه... »[1].

1- مايكل رفاتير، دلائليات الشّعر، تر، محمد معتصم، منشورات كلّية الآداب والعلّوم الإنسانية، الرباط، ط 1، 1997، ص ص 8-9.

وبغضّ النظر عن الآليات التي تنتهجها القصيدة في معارضة الواقع أو المحاكاة فإنّ **ريفاتير** يقرأ المحاكاة بشكل يمكن القول بأنّه معكوس ما كان يرمي إليه **أرسطو**، أو على الأقل ما يحدّد به العملية من منظوره ذلك أن نصّ القصيدة يشوه قواعد ومعجما سائدا مولدا لنحو خاص به يُسميها (لا نحوية) Agrammaticalité لأجل ذلك يعود **ريفاتير** ليستنتج:

«والآن فالميزة الأساسية للمحاكاة هي أنّها تنتج مقطوعة دلالية متغيّرة باستمرار، لأن التمثيل يؤسس على مرجعية اللّغة، أي على علاقة مباشرة للكلمات بالأشياء ولا يعنينا أن تكون هذه العلاقة وهما من متكلّمي اللّغة أو من القرّاء أو لا تكون بل الذي يعنينا هو أن النصّ يضاعف الجزئيات، ويحوّل بؤرته باستمرار ليحقّق تشابها مع الواقع، مادام الواقع معقّدا عادة... »[1].

إنّ ما يلفت الانتباه في هذا التصوّر:

– أن تمثيل (الواقع) يتأسّس ابتداء من علاقة اللّغة بالأشياء فكأنما يشير إلى اللّغة بمعناها العام قبل الاستعمال.

– إنّ هذه العلاقة القبلية ليست ممّا يعني ريفاتير.

– إن الذي يعنيه هو (النصّ) الذي يضاعف الجزئيات، (ولعلّ) شاعريته أو بعضا منها تتأتى من هذه النقطة.

– وتجدر الإشارة إلى أنّ **ريفاتير** يؤسس مفهوم «الحتم المضاعف» والذي يعني بالنسبة إليه مقياسا يمكن أن يستبدل بمقارنة النصّ بالواقع ويقصد به تعدّد الصلات والعلاّقات بين الكلمات.

3. المحاكاة معمّقة: تعانق المتناهي واللاّمتناهي

يعدّ **هيجل F.Hegel** واحد من أبرز الذين حاولوا أن ينظروا ويُنظروا مسألة العلاقة بين الشّعر والعالم، يعمد هيجل في كتابه (فن الشّعر) من أجل تعريف الشّعر إلى مقارنته بمجموعة من الفنون فيرى أنّ الشّعر خلافا للفنون يصوّر العالم الموضوعي

1– المرجع السّابق، ص9.

بسعة ورحابة في مظهر متعدّد الأشكال يعجز عنه الرسم، غير أنّ هذا الواقع يبقى واقعا (داخليا)، وهو يستطيع أن يستعين بالرسم والموسيقى في التماس للعيني واصطناع انطباع حسّي، أمّا إذا شاء البقاء على حاله من حيث هو شعر فعليه أن يلحق ذينك الفنّين به كي يبرز قيمة التمثل الروحي ويطلق العنان للخيال الذي يخاطب الخيال.

بعد مقارنة الشّعر بالفنون، يعمد **هيجل** في محاور عديدة إلى مقارنة الشّعر بالنشر «من الواجب أن تتميّز بين هذه الطريقة في تصوير شيء أو موضوع بالاستعانة بصورة يقصد بها إبراز واقعية بمزيد من العيابنة، وبين الطريقة التي بدلا من أن تتوقّف عند الموضوع نفسه تنهمك في وصف موضوع آخر، الغرض منه جلاء الآخر وزيادته قابلية في الإدراك، وتدخل في عداد هذا التمثيل الشّعري الاستعارات والتشابه والمقايسة » ويضيف في مكان آخر:

« على النقيض من التمثّل الشّعري ينهض التمثّل النثري، ومضمون هذا الأخير ليس المجاز، وإنّما الدلالة بما هي كذلك وبذلك يغدو التمثّل مجرّد سوق للمضمون إلى الوعي »[1].

للاستخراج الشّعري يلجأ هيجل إلى مقايسة الشّعر مع النثر، فالأوّل يجلّي شيئا أو موضوعا فيستعين بصورة أو يُشبهه بموضوع آخر، أمّا النثر فلا يلجأ إلى شيء من ذلك بل ينقل المضمون مباشرة إلى الوعي.

يقف **(جاك رنيسيير Ranciere Jacques)** مطوّلا عند **هيجل** لمناقشة في فهمه للشّعري وعلاقته بالعالم وقفة – مثلها مثل نظرية هيجل – جديرة بالتمعّن، لكن الذي يعنينا منها هنا غرابتها في ذاتها (الوقفة) إذ إنّ رونيسير يدحض فهم الناس لمقولة (الرواية ملحمة بورجوازية).

1- ينظر: فريديك هيجل، فنّ الشّعر، تر، جورج طرابسي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، 1981، ص 13.

والأمر يتلخص في التّالي، إنّ **فريديرك شليغل** يعتبر رواية جوته «سنوات تعليم ويلهام مستر» (قصيدة القصائد) مطبقا نظرية «بالوجود الشّعري على العموم» أو «الشّاعرية اللانهائية» وهكذا فالشّعري موجود في هذه الرواية بشكل أمثل.

على العكس من رأي **شليغل** في شاعرية رواية **(جوته)** فإنّ شاعرية هذه الرواية في نظر **هيجل** علامة فارقة لاختتام مرحلة تاريخية حين كانت الملحمة قصيدة تعبّر عن حالة (شاعرية للعالم في نشأته الأوّلى) وأمّا الرواية فهي على العكس تقدّم وتعرض نفسها باعتبارها الجهد الساعي لبعيد إلى العالم شاعريته التي ضيّعها، «وهكذا فالرواية محكوم عليها ألاّ تعرض شرطّها الخاص بها، ألا وهو المسافة بين التطلّعات الشّعرية وبين نثرية العالم البرجوازي»[1]، بمعنى أن الملحمة عند لوكاش رواية إقطاعيّة، والرواية عنده ملحمة برجوازية. في المقابل فإنّ الملحمة قصيدة العالم في نشأته عند هيجل، والرواية هي البديل النثري للشاعرية المفقودة في البرجوازية عنده.

والآن لو أنّنا أردنا أن تعيد ترتيب أوراق ما سبق في النظرية لقلنا:

* عند أفلاطون – عالم الشّعر محاكاة لعالم المُثل

* عند أرسطو – الشّعر محاكاة للعالم الحاضر

* عند هيجل – البحث عن الشّعري في الفرق بين محاكاة الشّعر ومحاكاة النثر للعالم.

* عند ريفاتير – الشّعري في نصّ القصيدة لا في الشّعر ولا في اللّغة ولا في العالم.

وبالنّظر إلى أهمّية منظور **هيجل** فيما يتعلّق بعلاقة الشّعري براهن العالم فأنّه يحتاج إلى مزيد من الوقوف عنده، يقول: «من الواجب أن نميز بين الطريقة في تصوير شيء أو موضوع بالاستعانة بصورة يقصد بها <u>إبراز واقعيته بمزيد من العيانيّة</u>، وبين الطريقة التي بدلا من أن تتوقّف عند الموضوع نفسه تنهمك في وصف

1- ينظر: جاك رونسير، الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب، تر، سليمان حرفوش، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق، ط 1، 2003، ص 87.

موضوع آخر الغرض منه جلاء الأوّل وزيادته قابلية للإدراك، وتدخل في عداد هذا التمثيل الشّعري الاستعارات والتشابيه والمقايسات، والشّعر الشرقي على الخصوص هو الذي يطالعنا بهذه العظمة وهذا الغنى في التصوير والتشابيه، وذلك لأن ميل الشّعراء الشرقيين إلى الترميز يُرغمهم في جهة أولى على التماس تشابهات وتماثلات ترى بأعداد كبيرة بالنظر إلى الطابع العام للدلالات »[1].

يميّز هيجل بين طريقتين في التصوير، الأوّلى تركّز على موضوعها ذاته فتجعله أكثر عيانية وأكثر حضورا، وعلى سبيل المثال فإنّ مجرّد ذكر اسم شخص من حيث هو محض اسم لا يسوقه إلى التمثّل كقولنا « هكتور » ولكي يصبح مضمونه موضوعا لإدراك حسّي فإنّ هذا يجعل هوميروس يصفه بأنّه هكتور ذو الخوذة التي يتمّاوج ريشها مع الهواء، أمّا الطريقة الثّانية فإيضاح شيء بشيء عبر التشبيه والمقايسة لإحضار إلى الفهم.

أو بالأحرى يُنحّي الفهم المجرّد جانبا ليحّل محلّه واقعا محدّدا من هنا يؤكد **هيجل** « في مقدورنا بصفة عامة تعريف المثل الشّعري بأنّه تمثّل تصويري لأنّه يضع تحت أبصارنا، لا الماهية المجرّدة، بل الواقع العيّني، لا احتمالات وأعراضا طارئة بل تظاهرت تتيح لنا، من خلال الخارجيّة بالذّات وفرديتها، وبالاتصال الوثيق مع هذه الأخيرة أن نستشف الجوهري وبالتّالي مفهوم الشّيء وكينونته في – الهنا باعتبارهما كلية واحدة متماثلة في داخل التمثل... لذلك يمتلك التمثل الشّعري كل امتلاء الظاهريّة الواقعيّة التي يصهرها بالداخلية ولماهية الشيء لتخلق كلاّ واحدا غير قابل للقسمة »[2].

وكما يوحد بين الخارجيّة الواقعيّة والداخليّة عن طريق التمثّل الشّعري التصويري يوحد بين العام والخاص، بين اللامتناهي والمتناهي وهو في رأيه ما يميّز الوعي الشرقي أيضا، «فالوعي الشرقي، مثلا، أكثر تشبعا بالشّعر بالإجمال من الوعي الغربي – في حال استثناء الإغريق – واللامنقسم، الثّابت، الواحد، الجوهري هو ما

1– هيجل، فنّ الشّعر، ص 64.

2– المرجع نفسه، ص 62.

يضطلع في الشرق بالدور الرئيسي وهذه النظرة إلى الأشياء حتىّ وإن لم تتوصّل إلى حرّية المثال يجب أن تعدّ أكمل النظرات وفي المقابل يعكف الغرب على تشتيت وتخصيص لا متناهيين للامتناهي»[1]، وعليه فإنّ الشّعر الشّرقي قياسا إلى نظيره الغربي أنّه يوحّد الفرديّ المتناهي في العام اللامتناهي.

4. قول ما لا يقال دون كلام

إنّ أغلب النظريّات التي تتكلّم عن الشّعر والعالم يبحث عن العلّائق بينهما كما لو كانا دوما شيئين متقابلين في سلسلة من الأزواج والمتناظرات لتحتار المتشابهات منها والتمثيل بأحدهما للآخر، وحتى حين تتكلّم عن الاختلاف بينهما تبقى في إطار سلسلة الأزواج الحاضرة (إلى العالم) أو (إلى الكلام)، إذ إنّ علاقة الشبيه بالمختلف هي علاقة الحاضر بالحاضر فـ« مفهوم المشاكلة الذي ساد لدى عدد كبير من الدارسين، وهو يهدف إلى جعل الإبداع نظاما انضباطيا يتشاكل النصّ بوصفه لغة مع الأشياء بوصفها واقعا مقرّرا سلفا »[2].

لعلّ أحسن ما يعبّر عن الإشكاليّة التي نريد أن نؤكّد أهميّتها هو النصّ التّالي للشّاعر إِشيبالد مكليش، « كيف يمكنك أن تصف بالكلمات رهافة إحساس المرء بعقبة كعقبة الزّمن، وحدة ذلك الإدراك، إدراكه الزّمن لا في النظر إلى وجه الساعة ولا بين النجوم، ولكن في أعصاب جسمه وفي دمائه نفسها؟. ولكن إذا لم يكن بإمكانك أن « تصفها » بالكلمات فكيف يمكن للكلمات أن تحتويها وكيف تتضمنها هنا بعدم التحدث عنها؟ لعدم تحدثها عنها أبدا بل تحدّثها عن شيء آخر... بتركها مكانا بين صورتين حسّيتين حيث يمكن أن يكمن ذلك الذي لا يمكن أن يقال »[3].

1- المرجع السّابق، ص 65.

2- أرشيبالد مكليش، الشّعروالتجربة، تر، توفيق صائغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، د ط، 1961، ص 75.

3- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، ص 45.

إنّ الذي يهمّنا من هذا النص هنا – رغم أهميته الشّديدة كلّه – هو هذه النقاط الثلاث:

- أن الكلام يُعزى إلى كلمات
- أنّ هذا الكلام متضمن في عدم التحدث.
- أنّه قد يكون (كامنا) بين صورتين حسّيتين.

أمّا الفارق الأهم بين هذا التصوّر والتصوّر السّابق فهو أنّ الإحساس بالعالم (بالزمان) تحوّل من مجرّد عالم خارجي تؤشرّ عليه الساعة والنجوم إلى عالم (معيش) والمعضلة هي كيف تعبّر عنه الكلمات حين لا يستطيع الشّاعر، ثمّ كيف تعبّر عنه بعدم التحدّث عنه؟

إنّ الحاضر وإن كان نقيضا للغياب فهو لا ينفيه لأنّه يستمد وجوده منه ويستكمل حضوره وشروطه منه، يستعين **أرشيبالد مكليش** للتدليل على وجاهة رأيه برأي الشّاعر الصيني لوتش، «نحن الشّعراء نصارع اللاوجود على أن يمنح وجودا. ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى، أنّنا نأسر المساحات التي لا حدّ لها في قدم مربّع من الورق ونسكب طوفا من القلب الصغير بقدر بوصة »[1].

هناك فرق كبير بين شعر يمتح من الموجود ليمنح موجودا آخر على حدّ تعبير العقاد لشوقي، إنّك حين تشبّه الوردة بالدمّ ما زدت على أن أعطيتنا أحمرين. وبين شعر يحضر من اللاوجود وجودا.

بإمكاننا مقارنة نصّي أرشيبالد مكليش، ولوتش بالنصّ التّالي **لهيدجر**:

«يحتلّ الكلام، بوصفة قولا، مكانا في «الخط الفاتح» للكلام في انبساطه، وهذا الكلام تضفره وتتخلّله أنماط من القول وممّا هو مقول، حيث يقال أو يمتنع عن القول – يظهر ويختفي ما يدخل في الحضور وما يغادر هذا الحضور »[2].

1- أرشيبالد مكليش، ص 17.

2- هيدجر، الإنشاد والمنادي، ص 58.

(إذن الكلام تضفره وتتخلّله أنماط من القول، ما يقال وما يمتنع عن القول)

هيدجـــر: ما يدخل في الحضور (أي ما لا يقال) وما يُغادر الحضور (يُلفظ).

أرشيبالد مكليش: تتضمّنها (بعدم الحديث عنها) لا يمكن وصفها (بالكلمات).

هكذا يلتقي رأي الشّاعر المنظّر مع رأي الفيلسوف القارئ في أنّهما يعتبران أنّ الشّعر مهمّته أن يقول ما لا يمكن قوله، يقوله حتّى حين لا يتحدث عنه أبدا، ولعلّ هذا هو المغزى الذي يرمي إليه **هيدجر** « ما ينبغي البحث عنه إذن يجب أن يكون في شعرية الكلام المتكلّم la parole parlée » ونلاحظ أنّ هذا بعيد جدّا عن البحث في مدى حضور الخارج في الداخل التي تعادل (ماذا قيل) ولا تخرج بنا – حسب هيدجر دائما – من التقليد الذي لا يرى في الكلام سوى التمثّل la représentation لأنّه بهذا المعنى لا يكون الكلام سوى الأداة التي يستعملها الإنسان للتعبير عمّا يعتمل في النفس أو عن رؤية العالم التي تحكمها »[1].

من المنطلق نفسه تقريبا يقرأ **(بول دومان)** الرمزية باعتبارها شكلا من أشكال النقل والمحاكاة، لكنّه يقرأنّها من منطلق آخر هو أنّ الرمزيين كانوا على وعي بأنّ المطلوب ليس إحضار العالم إلى حاضر عالم الكتابة،

« يبدأ الشّاعر الرمزي من الإدراك الحاد لانفصال جوهري بين وجوده الخاص ووجود ما ليس نفسه، عالم الموضوعات الطبيعية وعالم الموجودات الإنسانية الأخرى أو المجتمع أو الله، إنّ الشّاعر يحيا، والحال هذه، في عالم قد تمزق، يحرّض وعيه ضدّ موضوعه – إن جاز التعبير – من أجل الإمساك بشيء لا يمكن الوصول إليه، وعلى طريقة اللّغة الشّعرية – من حيث هي وسيلة وعي تناصر ذاته – وذلك انّ الشّاعر ليس قريبا بدرجة كافية من الأشياء حتىّ يسمّيها كل هي عليه، وإنّ الضوء والعشب والسموات التي تظهر في قصائده تظّل شيئا آخر غير الضوء الواقعي أو العشب الواقعي أو السماء الواقعية، فالكلمة واللوغوس ليسا متزامنين مع الكون بل يبسُط له فحسب في لغة ليست قادرة أن تكون ما تسمّيه »[2].

1- ينظر هيدجر، المرجع السّابق، ص ص 12، 13.

2- مجموعة من الكتّاب، البنيوية والتفكيك، مقال بول دومان، وجه الرمزية المزدوج، ص 100.

في العبارة الأخيرة – والتي تلتقي مع سابق – نفهم أنّ اللّغة واللوغوس ليسا متزامنين مع الكون ولذلك فإنّ اللّغة لا تستطيع أن تكون هي ذلك الذي تسميه لكنّها مع ذلك تسمّيه.

هذا المعنى الموجود في رأي هيدجر ومعه بول دومان سيُبسطه **بول ريكور** قائلا، «إنّ اللّغة في رأي (هيدجر) و(هولدرلين) من خلاله ليست الفكر التمثيلي البارد، ليست أن نعطي الأشياء أسماءها ونشير إليها بمعنى ثابت راسخ، بل هي ذلك النداء الأصيل الذي تتكلم به الأشياء من خلالها، اللّغة نبض الأشياء، ووجودها الحيّ الناطق، هكذا تنطوي اللّغة دائما على أكثر ممّا تقول، وتتجاوز نفسها باستمرار »[1].

نلاحظ في نصّ **بول ريكور** مفردات ثلاث، الوجود مكرّرا مرّتين كواحد من مفاتيح هذا التصوّر، الناطق وهي صفة تعود على وجود اللّغة، ثم هناك (تجاوز) اللّغة لنفسها، (أنّها تظّل تتجاوز وجودها الذي فيه يتجلّى وجودنا أكثر ممّا نحن)

فيما يتعلق بعلاقة الأدب بالعالم، وعلاقة الشّعري بالظروف الخارجية يؤكد **تودوروف** «ينبغي القول إنّ العلاقة بالعالم الخارجي مؤكّدة بقوّة فيما يُسمى عن حقّ النظرية الكلاسيكية للشّعر، وبعض عبارات القدماء الممثّلة لهذه الفكرة ستُحفظ وتكرّر إلى أن تملّها الأسماع... وهي أن الشّعر حسب أرسطو محاكاة للطبيعة، وأنّ وظيفته حسب **هوراتيوس** هي المتعة والفائدة، فالعلاقة بالعلّم موجودة سواء من جهة المؤلف الذي ينبغي له معرفة حقائق العالم كي يقدر على محاكاتها، أو من جهة القرّاء السامعين الذين بالتأكيد يجدون فيها متعة أو يطبّقونها على سائر حياتهم »[2].

ولكي يتتبع تودوروف هذه العلاقة التي يرى أنّها ذات تاريخ طويل ومعقّد ومن أجل فهم أفضل لها يرى وجوب النظر إليها من الخارج في مراحلها الرئيسية من هنا فإنّ نقض هذا المفهوم الكلاسيكي قد تمّ بطريقتين، الأوّلى بالتأكيد على صورة الفنّان المبدع الشبيه بالله المبدع في الديانة، «فيتمّ الاحتفاظ بفكرة المحاكاة لكن موقعها لم

1– مجموعة مقالات بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، تر سعيد الغانمي، ط 1999، ص 21.

2– تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط 1، 2007، ص 23.

يعد بين العمل الأدبي (المنتوج المتناهي) والعالم، أنّها توجد الآن في فعل إنتاج عالم كبير هناك وعالم صغير هنا، لكن أيّ التزام بالتماثل في النتائج فما هو مطلوب من كلّ مبدع هو اتّساق إبداعه، لا تطابقا مع ما ليس بذلك الإبداع »[1] فنحن أمّام عالمين متناهيين أنتجتهما عبقريتان تحاكي إحداهما الأخرى في الفعل لا في النتائج، أمّا الطريقة الثّانية لنقض المفهوم الكلاسيكي للمحاكاة فتتمثل في، « أنّ هدف الشّعر ليس المحاكاة الطبيعية والإفادة والامتناع بل إبداع الجمال، والحال أنّ الجمال يتصّف بكونه لا يفضي إلى شيء يتجاوز ذاته »[2].

رأى **تودوروف** بعدها أنّ هذه الطريقة معكوسة عن أغسيطينوس الدينية المأخوذة عن أفلاطون الذي يدعو إلى التأمّل المنزّه للمثل.

يمضي **تودوروف** في تتبّع علاقة الأدب (والشّعر على الأخصّ) بالعالم بنظر المتفحص والقارئ المدقّق فيما خلف التاريخ الظاهري حتّى عصرنا الحاضر ليخرج بنتيجة مفادها أنّ هؤلاء المفكّرين لم يتخلّوا عن قراءة الأعمال الأدبيّة كخطاب عن العالم، لكنّهم يميّزون بين طريقتين، طريق الشّعراء وطريق العلّماء أو الفلاسفة وهما طريقان يقودان إلى الغاية نفسها وهي الفهم الأفضل للإنسان والعالم، ويتوقف **تودوروف** عند قول لـ (جامبتستافسكو): « من المستحيل على الإنسان أن يكون في ذات الآن شاعرا وميتافيزيقيا، يعترض على ذلك العقل الشّعري، وفعلا بينما تفصل الميتافيزيقا الفكر عن الحواس، فالملطة الشّعرية على العكس تريد غمره فيها، وبينما تتسامي الميتافيزيقا إلى الأفكار الكلّية، تتمسّك الملكة الشّعرية بالظواهر الخاصّة »[3].

كما ينطلق **تودوروف** في تتبّع العلاقة بالنظر إليها (من خارج) يلجأ في تأسيسه لشعريّته إلى النظر من الداخل أي إلى تعريف الأدب والشّعر انطلاقا من عالمهما الخاص ولكن بالتّفريق بين الجنس الشّعري والأجناس الأدبية الأخرى وهو في ذلك ينتقد فكرة **لسوزان برنارد** معلّقا عليها بأنّها علاقة زمنيّة ما بل طريقة على وجه

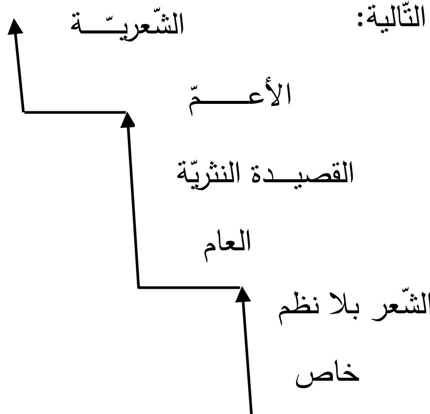
1- ينظر، المرجع السّابق، ص 24.

2- المرجع نفسه، ص 25.

3- م ن، ص 30.

الدقّة للإفلات من سيطرة الزّمن تقول، «تظهر القصيدة كأنّها كتلة واحدة، أو نتيجة لا تقبل الانقسام... ونصل هنا إلى نتيجة جوهريّة وضرورة أساسيّة للقصيدة، ولا يمكن أن يكون للقصيدة من وجود إلاّ إذا اجتذبت نحو الزّمن (الراهن الأبدي للفن) الديمومات الأكثر طوالا وجمدت مستقبلا متحركا نحو أشكال لازمنية »[1]، تقوم الفكرة على أنّ القصيدة تتميّز بكونها كتلة واحدة لا تقبل الانقسام، وأنّها تجعل الزّمن الراهن ديمومة أطول، ولكي يثبت **تودوروف** أنّ هذا التعريف للشّعر غير كاف يقوم بقراءة لبودلير ورامبو، ليثبت العكس تقريبا، لكّنه قبل المُضي في هذه القراءة للشاعرين يحدّد الهدف الذي يتضح أنّه أشمل من مجرد قراءة خاصّة فيبدأ بالتساؤل، «أهناك «شعرية» غير ثقافية وغير تاريخية، أم أنّنا سنغدو قادرين فقط على العثور على أجوبة محلّية محصورة في الزمان والمكان، بودّي أن ألتفت لأناقش هذه المسألة صوب القصدية النثرية، فالنثر هو الذي يتعارض مع النظم، ويسعنا أن نتساءل وقد استبعدنا النظم، ما قوام القصيدة، لنرتقي من هناك نحو تعريف الشّعرية »[2].

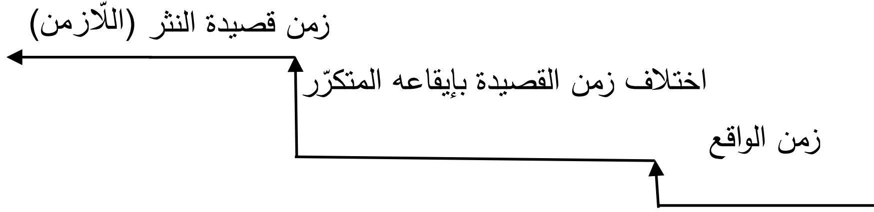
يطرح **تودرروف** هذا التساؤل الذي مفاده هل الشّعرية متعاليّة عن الماهية المحدّدة بالزمان والمكان المحلّيين بعد تساءل أوّلا، إذ لم يكن الشّعر هو النظم فماذا عساه أن يكون؟ وهو يرى أنّهما سؤالان مترابطان وإن بديا متباعدين، ولعلّنا نستطيع أن نستوضح هذا التصوّر إجمالا في الخطابة التّالية:



1- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر، عبود كاسنوحة، منشورات وزارة الثقافة، د ط، 2002.ص 61.

2- المرجع نفسه، ص 59.

تودوروف بهذا التصوّر كأنّما يناقض تصوّر **سوزان برنار** التي ترى أنّه لا يمكن أن يكون للقصيدة من وجود إلاّ إذا اجتذبت نحو الزّمن «الراهن الأدبي «للفن»، الديمومات الأكثر طولا وجمدت مستقبلا متحركا ضمن أشكال لا زمنيّة – كما سبقت الاشارة – وذلك أنّ القصيدة بإيقاعها المتكرّر تفرض «بنية إيقاعية على الزّمن الواقعي للعمل»، في حالة أولى ثم تلغي ذلك الزّمن بلجوئها إلى النثر في حالة ثنائيّة»[1].



حسب **سوزان برنار** فإنّ قصيدة النثر عبر هذه التسميّة المتناقضة تقوم على اتّحاد الأضداد، شعر ونثر، تشدّد وحرّية، نظام وفوضى، يرمي الكاتب عبرها إلى كمال سكوني، إلى حالة من نظام التوازن أو إلى خلل فوضوي للكون، يستطيع أن يستخرج كونا آخر من أحشائه ممّا يجعل النثريّة كلّا متكاملا وموّحدا، أنّها تصبح بذلك مجموعا من العلاّقات وكونًا منظّما تنظيميا دقيقا.

غير أنّ هذا الحكم يبدو متناقضا مع حكم آخر **لسوزان برنار** يتمّثّل في أنّنا أمّام قصيدة «تقفز عنيفة من فكرة إلى أخرى... ونفتقد حسن التخلّص... نبعثر أشكال الترابط وتسلسل الأفكار وكلّ تماسك في الأفكار، وكل توال في السرد، يستقّر الشّعراء المعاصرين الذين جاؤوا من بعد **رامبو**، داخل الانقطاع، لينكروا الكون الواقعي على نحو أفضل»[2].

يجد هذا التناقض بين الحكمين تفسيره في أنّ قصيدة النثر تمّر عبر حالتين، في الأوّلى تؤسس لإيقاعها الأوّل – كما سبقت الإشارة – فارضة زمنها على الزّمن الواقعي، ثم تلغي الزّمن الثّاني بتحطيم المنطق الموضوعي، خالقة منطقها الخاص منه ونتيجة

1- تزيفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 61.

2- نقلا عن: تزيفيتان تودوروف، المرجع نفسه، ص نفسها.

لهذا التصوّر يخرج **تودوروف** من تصوّر **سوزان برنار** بتعريف للشّعري عندها، «إلاّ أنّنا باكتفائنا الآن بتعريف للشّعري وحده إنّما نحصل على معادلة مع اللازمني».

ينطلق **تودوروف** في قراءته للشّعري عند **سوزان برنار** وفي انتقاده لتصوّرها من منطلق مخالف على أساس من أنّه «من الفطنة أكثر ومن الدقّة، ونحن ندع جانبا المبادئ الكبرى في الوحدة واللازمنيّة، والتي لا تعود علينا بأيّ نفع، أن نصوغ مقولة سوزان برنار على النحو التّالي، يترجم الشّعري تارة بعملّيات التكرار وتارة أخرى بالتفكّكات الفعلية، وقد يكون ذلك صحيح – ويمكن التحقّق منه – لكّنه لا يقدّم تعريفا للشّعر»[1].

ولكي يثبت **تودوروف** تهافت تصوّرها وحجّية تصوّر، يلجأ إلى التطبيق العملي على المتن ذاته ممثلا في القصيدة النثرية عند اثنين من أشهر من كتبها – على أساس من أنّ فكرة الشّعر قائمة من النتاج الأدبي – هما **بودلير ورامبو** –، أمّا الأوّل فشرف القصيدة النثريّة بأن أسبغ عليها لقبها وجعلها جنسا بمعنى الكلمة في «**قصائد صغيرة في النثر**» ويسمّها أيضا «**سأم باريس**»، وأمّا الثّاني فأنّه وإن كتب نصوص «ومضات» نثرا ولم يصفها بقصائد نثرية فإنّ قرّاءه هم الذين أسبغوا عليها صفة الشّعر.

يلاحظ **تودوروف** بداية أنّ بودلير يكتب نصوصا تستمر مبدأ تلاقي الأضداد وابتداء من تسمية (قصيدة نثر) لا يسعى إلى إيجاد تطابق بين طرفين بقدر ما يسعى إلى تأكيد موضوعه الثنائيّة والتناقض والتعارض، لذلك يسعى **تودوروف** إلى تقصّي الثنائيات تلك على مستويات مختلفة، والتي ستتجسد في أشكال عديدة، يسّمى الثنائيّة الأوّلى (الاستبعادية)، حيث الشيء العادي يتصف بصفة غريبة والغريب يتصّف بصفة عادية، كالفتاة الأشّد غرابة في العالم أمّا الشيذان ذو سخاء... إلخ

الثنائيّة الثّانية هي شكل (الازدواجية) أو اجتماع الضدّين حيث حدّان متعارضان يوصف بهما شيء واحد، امرأة دميمة وجذّابة، مثالية وهستيريّة، رجل محبّ وقاتل، غرفة هي حلم وحقيقة.

1– نقلا عن، تزفيتان تودوروف، المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

الثنائيّة الثالثة هي النّقيضة، تجاوز كائنين متعارضين أو واقعيين أو فعلين، الإنسان والبهيمة، الحشود والعزلة، الأرض والسماوي، الرفض والقبول.

هذه التجاوزات التعارضيّة يرى **تودوروف** أنّها تعاش بدورها على نحو سعيد أو مأساوي، وتتجلّى هذه الظاهرة ابتداء من عناوين النصوص مرورا بتكوينها العام وبالبنية الموضوعيّة، ويلاحظ أنّ نصّا مثل «الغرفة المزدوجة» يتألف من تسعة عشر مقطعا، تسعة للحلم، وتسعة للواقع يفصل بينهما مقطع واحد يبدأ بلحن، أمّا نص «المجنون وفينون» وهو عبارة عن ثلاثة مقاطع للفرح وثلاثة للغمّ وبينهما مقطع سابع في الوسط.

بعد تتبّع دقيق لتلك الثنائيات في تجلّياتها المتعدّدة يلاحظ **تودوروف** ما يلي: «لكن ما يستر عن النظر أنّ التضاد المذكور مؤلّف من (النثري) و(الشّعري) تحديدا، ليس بالنظر إليهما هذه المرة على أنّهما زمرتان أدبيتان بل على أنّهما من أبعاد الحياة والعالم، أليس الشّاعر هو الذي يحلم بالغيوم والآخرون يسعون لإعادته إلى الأرض»[1]، بوسعنا أن نقول بطريقة مختلفة إن هذا الشدّ والجذب بين الشّعر والنثر في توافق وتضاد وهو الوجه الآخر لثنائيّة الزّماني واللازماني، للحياتي والمطلق... إلخ. لذلك يخرج **تودوروف:** «تلك هي الفكرة التي توحي بها إلينا تلك القصائد عن الشّعر... فلا يواجه الشّعر هنا إلاّ ضمن آحاده المتناقض مع النثر، وليس هو بأكثر من الحلم والمثل الأعلى والروحي – بل تحدونا الرغبة في أن نقول ومرادف للشّعري، فالشّعري إذن ما استندنا إلى بودلير زهرة موضوعة خالصة تضاف إليها ضرورة الإيجاز، وبالتّالي فالنصّ الذي يمكن أن يكون سرديّا ووصفيّا على الصعيد نفسه مجرّدا وحسّيا ينبغي له <u>أن يظلّ قصيرا لكي يكون نصّا شعريّا</u> »[2].

مع (رامبو) ومع أنّنا لازلنا أمّام قصيدة النثر فإنّ الشّعري هنا مختلف من حيث التصوّر ومن حيث الآليّة، عند شاعر يفترض أنّه قريب من بودلير تاريخيّا وفنّيا إذ

1- المرجع السّابق، ص 67.

2- المرجع نفسه، ص 68.

« لا تدار الكتابة الرامبوية بمبدأ التماثل الذي يمكن أن نراه في مؤلفات بودلير، وإذا كانت السيادة للمجاز والاستعارة لدى بودلير، فأنّها غائبة هنا غيابا شبه تام، فحالات التشبيه حين تكون هناك حالات تشبيه، لا توضّح أيّ تماثل كان، أنّها حالات تشبيه غير معلّلة على نحو ملائم، « بحر السهرة مثل نهدي إميلي »[1].

إذا كان شعر بودلير يقوم على المماثلة بين طرفين عن طريق التشبيه، المجاز والاستعارة فإنّ كتابة (رامبو) لا تقوم على ذلك أساسا، فإنّ قامت عليه فليس ذلك بالمعنى المتفّق عليه كتشبيه، بحر السهرة بالنهدين، والتشبيه في «ذلك أمر يسير مثل عبارة موسيقية » حيث أنّ الموسيقى لا تجسّد السهولة، و« حكمة مزدراة مثل الفوضى » و« غطرسة أشّد تسامحا من المحبّة الضائعة » هذه التشبيهات يرى تودوروف أنّها توضع عدم التماسك في العالم المذكور، بدلا من تأسيس عالم قائم على التماثل الشامل، وذلك بالاعتماد على أجزاء في طرف من التشبيه وإنهائها في الطرف الثّاني فلا يحيلنا التشبيه إلاّ على عالم متشرذم أم مقزم وغير هام بصورة الشيء الممثّل.

يعتمد **تودوروف** في التفريق بين النثرية عند **بودلير** ونظيرتها عند **رامبو** على تقسيم للأدب تحت مصطلح (العرض) في الفنّ، كان طرحه **إيتين سوريو Etienne Souriau** وهو أنّ الفنون منها، (التمثيليّة) ومنها ما ليست كذلك يسمّيها هو (تقديميّة)، فالعمل الأدبي التمثيلي يثير إلى جانبه وخارجا عنه عالما من الكائنات والأشياء التي لا يسعها أن تمتزج معه، أمّا في الفنون التقديميّة فالعمل الأدبي والموضوع يمتزجان فينتج لاعن هذا الانقسام مجموعتان متمايزتان من الفنون « مجموعة الفنون التي يطرح فيها عالم الإنتاج الأدبي كائنات متميزة عن النتاج نفسه تميزا أنطولوجيا، ومجموعة الفنون التي يفسر فيها التمثيل السّيئ للمعطيات، إنتاج الأدبي من غير أن يفترض فيها شيئا آخر سواها »[2].

1- المرجع السّابق، ص 69.

2- المرجع نفسه، ص 71.

إنّ **تودوروف** وإن بدا معترضا بعض الشيء على هذا التقسيم إلاّ أنّه يأخذ بجانب منه في قراءته لشعر بودلير ورامبو على أساس من أنّ عبارة مثل «الجناح المشار من اللّحم الدامي فوق حرير البحار والازدهار القطبية الشمالية» أشياء لا وجود لها وفي العبارة، «في الصباح وأنت معها، تتخبّطان وسط التماعات الثلج، وتلك الشفاه الخضراء وكتل الجليد والأعلام السود... » تجعل التّمثيل غير أكيد بل مستحيلا.

5. الشّعر دون العالم، الشّعر من العالم

تختلف شعرية **هنري ميتشونيك Henri Meschonnic** مع شعريّة **تودوروف** وتنتقدها من منطلق أنّها تراها شعرية تجريدية، وليست تجريبية، إذ أنّها تبحث في القوانين العامة للخطاب الأدبي، ولا تعتبر النصوص الأدبيّة إلاّ أدوات للوصول إلى المقولات التي ستؤسّس ذلك الخطاب فكأنّها بذلك (أي شعرية تودوروف) تقف عند البديهيات وتحصيل الحاصل فتصبح وصفية شمولية، أنّها تبنى نظرية الأدب في الوقت الذي تجرّد فيه الأدب من كلّ قيمة، أمّا **ميتشونيك** فيتوجّه نحو الشكل المعنىForme – Sens وتجانس (القول المعيش) بحيث لا تنفصل الشّعرية عن الممارسة[1].

لكي يوضّح ميتشونيك تصوّره لعلّاقة الشّعري / الراهن في كتابه، (راهن الشّعرية) يلجأ انسجاما مع فكرة ربط القول بالمعيش إلى مقارنة صورة شعريّة تكرّر عند شاعرين هما: مايكوفسكي وبول إيلوار، والصورة عند مايكوفسكي:

نصف العالم

بالغ الاستدارة

من تحتي

جار بمعطيات نصف الأرضي

ومن بعيد يلوح على هيئة برتقالة

إلاّ انّ ذلك النصف من العالم أزرق

أمّا هي فصفراء

1- ينظر عثماني الميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، ط 1990، ص 64.

في حين أنّ البيت عند بول إيلوار،

« الأرض زرقاء كبرتقالة »

تؤخذ الصورتان – كما يلاحظ **ميتشونيك** – نموذجا للّغة السورياليّة Surréelle المنفصلة عن الواقع أو الفوق واقعية التي تؤسّس لقاموس خاص خارج للّغة المألوفة وممثّل لتصوّر خاص ومختلف لعلاّقة الشّعري بالعلّم غير أنّ **ميتشونيك** يرى أنّ الصورتين بقدر غرابتها وتشابهما ظاهريا إلاّ أنّهما تخفيان تصوّرين متباعدين جدّا إن لم يكونا متناقضين للشّعر واللّغة وللعالم والتاريخ[1]. فالنصّان متشابهان لكن كلاّ منهما يشتغل على حده.

تتّفق الصورتان لدى « **بول إيلوار** » و« **مايكوفسكي** » في تشبيه الأرض بأنّها زرقاء كبرتقالة لكن السّؤال الذي قد يبدو سطحيا هو أين نجد صورة كهذه في عالمنا أو بالأحرى أين لنا بأرض زرقاء كبرتقالة.

تختلف الصورتان حسب **ميتشونيك** بردّ منهما كلّ منهما إلى المجال الذي أنتجها فصورة **بول إيلوار** نابعة من لغة سوريالية (تقصي العالم) لأنّها لغة تنطلق من استراتيجية المذهل وتحطّم المعقولية في حين أنّ صورة ما يكوفسكي مرتبطة بالقصيدة التي ترتبط بدورها براهنيتها، « لذلك يجدر تحليل قصيدة ماكوفسكي في تاريخيتها التي ليست معاصرة، بل وضع وعمل خاصان ».

بتعبير مسبق وبسيط فإنّ صورة **إيلوار** تقضي العالم الخارجي وتشتغل على عالم اللّغة بينما تعالج صورة مايكوفسكي عالم اللّغة لتؤسس العالم الكوني، فثورة إيلوار السوريالية هي ثورة على اللّغة أمّا ثورة مايكوفسكي فعلى العالم في راهنيته، إنّ احترام اللّغة أو التصدي لها عند الأوّل ينطلق من اعتبار اللّغة غاية في ذاتها وهو ما يعبّر عنه **لويس أراغون**، « مكمن الخطر في اللعبة الشيطانية للكلمات في الطموح إلى تغييرها »، أمّا **بول إيلوار** فيحطّمها « أمّا إيلوار فيعبّر عن موقفة من اللّغة بقوله، لقد

1– ينظر ميتشونيك، راهن الشّعرية، تر، عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص ص 39 وما بعدها.

درجت – وهو الأساسي هنا – على اعتبار الافتتانات اللّفظية غنّية للغاية بالمعاني البصرية الأكثر استعصاء على العين من الصور البصرية بالمعنى الحقيقي »[1].

إنّ غنى اللّغة بالمعاني البصرية يغني عمّا تُبصره العين من أشياء، لذلك فالسورياليون و**إيلور** خاصّة يهتمون باللابصرية وبتجريد العالم من محسوسيته من هنا تأكيده، «يلزم أن نعرف أنّ القصائد التي يحاول الفكر بواسطتها تجريد العالم من المحسوسية، إثارة المغامرة، وتكّبد الافتتانات هي نتيجة لإرادة محدّدة بوضوح »، إن إقصاء العالم وإلغاء محسوسيته يعادل رفض الرؤية ورفض الألوان فمن جهة يقول، «والألوان أيضا إن حدّثتموني عن الألوان فإنّا لم أعد أراها، حدّثوني عن الأشكال، إنّ بي حاجة ماسة إلى القلق » ويضيف شعرا:

«يا له من مشهد جميل

ينبغي إلغاؤه، إنّ إمكانية رؤيته التامة

ستجعلني أعمى[2].

قيمة اللّغة والإبداع اللفظي عند إيلوار كما يرى **ميتشونيك** لا يُدينان بشيء لما خارج اللّغة أو لما يُبصر، لقد انتصرت اللّغة، ونحن لا نرى ما نريد إلاّ بإغلاق أعيننا، فكّل شيء يمكن التعبير عنه بصوت عال » وبواسطة اللّغة وداخلها فإنّ كلّ شيء شبه أيّ شيء في تماثل معمّم ممّا يجرّد اللّغة والقصيدة من تاريخيتهما ويجعلهما ينكمشان من الدال، ولعلّ ذلك هو ما يخلق إمكانية عزل الصورة عن البنية لا العامة للقصيدة – وهو ما قام له النّقاد غالبا أمّام الصورة أعلاه.

إنّ (كون الخيال لا يحاكي) وأنّ (الصورة هي ما لا يرى) يفسّر كثيرا ممّا تشير إليه صورة الأرض الزرقاء كبرتقالة. وإن (ابتكار اللّغة من اللّغة) وأنّ (الكلمات لا تخطئ ولا تكذب أبدا) عبارات تجد تأكيدها في غرابة تلك الصورة واختلافها، وفي اطراد صور أخرى من مثل، تلامس الخضرة كتفي الشارع، والشيء يزرق، يخضر

1– المرجع السّابق، ص 53.

2– المرجع نفسه، ص 54.

ويبيض كببغاء، ويحيط الفجر جيّده بعقد من النوافذ. في هذه التعابير والصور تخلق اللّغة عالما ذاتيا له قيمةُ وآلياته الخاصّة حيث تتلخص من العالم ومن كلّ معنى جاهز على اعتبار أنّ اللّغة هي العالم الوحيد للشاعر. من هنا يرى ميتشونيك أنّ «الأوّلوية المعجوية lexicaliste التي تؤسّس للبلاغة السورياليّة وتنحدر بها إلى ماض لا يزال البعض يعتبره حاضرا قد أنتجت نقدا ما يرتكز على العقلنة الماضوية وإضفاء الموضوعاتية على الصور »[1].

هذه الأوّلوية التي تعطيها السوريالية وإيلوار للعب والشغل على المعجم تؤسّس تصوّرا سينتقل من الماضي إلى الحاضر لتكتسي طابعا من العقلانية الخاصّة حتّى وقتنا الراهن.

تكاد صورة (ماياكوفسكي) تقف على النقيض من صورة **بول إيلوار**:

... نصف الأرض

ومن بعيد يلوح على هيأة برتقالة

إلاّ أنّ ذلك النصف من العالم أزرق

أمّا هي فصفراء

ومن بين ما تختلف فيه هذه الصورة عن سابقتها هي أنّها يجب أن توضع في مكانها من القصيدة، فلا تتضّح دلالتها إلاّ في ذلك المكان هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ القصيدة التي أحتويها يجب أن توضع في السياق العام الذي وردت فيه، وهو السياق الذي سيمنحها قيمتها ويحدّد أبعادها إنّ «الأنساق الشّعرية هي دائما خاصّة – تاريخية بحيث لا تعود للعنصر الواحد حتّى وإن بقي هو هو، ولا تظل لها نفس القيمة، فالتشبيه لدى ماياكوفسكي يشكّل صورة بصرية وليس بالإمكان فصله عن اللحمة النطقية والسردية للقصدية بكاملها وعن موقف الذّات الشّعري – السياسي... – إنّ التشبيه لدى **إيلوار** لا يشمل صورة وذلك خلافا لما تذهب إليه التعليقات المألوفة

1- ينظر: المرجع السّابق، ص 44.

وإنّما هو مجرّد بيان وإعلان أنّها تاريخية أخرى وهكذا يؤول المنبع إلى نقيضه »[1]، إنّ الصورة عند إيلوار تومئ إلى النظرية التي تنطلق منها لذلك يعتبرها مجرّد إعلان أمّا لماذا يرى أن المنبع يؤول إلى نقيضه فلأن سوريالية **إيلوار** من حيث أنّها نلغي التاريخ والعالم الخارجي تصنع تاريخها هي أي أنّها تؤرخ لتصوّر خاص وتصنع عالما موازيا.

تأتي قصيدة مایاكوفسكي – كما أشرنا – في سياق مختلف تماما وتأتي بعناوين مختلفة فمرّة « الأممية الرابعة » ومرّة « الأممية الخامسة » ومرة « أممية آخر العالم »، ويعلّق الشّاعر على ذلك بقوله: « أممية رابعة، آخر العالم، خامسة، تعني كلّها الشيء نفسه » كما هو يُصدر القصيدة بالقول، رسالة مفتوحة من مایاكوفسكي إلى شبيبة الحزب الشيوعي الروسي تفسّر بعض طرائق مايكوفسكي في الكلام:

- ثورة مغايرة
- الثورة الثالثة
- في الفكر

وهي الأمور التي يعلّق عليها **ميتشونيك** بقوله: «كان مايكوفسكي بترقيمة للأمميّة بالرابعة وبالخامسة يتجرّد على نحو أكثر عنفا من الواقع الراهن الذي كان يجد صعوبة في خوض غماره، ويدخل شيئا فشيئا في اليوتوبيا »[2].

ولعلّ في القول بأنّ الشّاعر يدخل في اليوتوبيا بعضا من المبالغة، إذ أنّ **ميتشونيك** سيعود بعد ذلك ليشير أنّ القصيدة هي عن علاقة الشّعر بالمجتمع واللّغة، وأنّها ضدّ عن الإيديولوجية الجماعية للثقافة البروليتالية.

وضمن قصيدة مايكوفسكي يرد المقطع التّالي:

مسلمة،

لكلّ عنق

مسألة،

كيف يتعامل الشّاعر مع عنقه

1- ينظر: المرجع السّابق، ص 40.

2- المرجع نفسه، ص 48.

حل،
كنه الشّعري في
ليّ العنق بشدّة
كلولب

يشير المقطع كما هو واضح إلى معضلة كيف يتعامل الشّاعر مع عنقه، والحلّ أنّ كنه الشّعر في ليّ العنق بشدّة، وستؤول القصيدة في مجملها وفي جزئياتها إلى هذه الرؤية بما في ذلك الصورة «الأرض الزرقاء كبرتقالة»، وبما في ذلك رحلة الشّاعر محلّقا في السماء نحو زمن المستقبل انطلاقا من قراءة الحاضر الاشتراكي متناولا ما رآه جهاز مايكوفسكي للاستقبال بين 1950 – 2050، مواصلا تحليقه فوق (جغرافية حيّة) مرتفعا كلّ مرّة بدرجة من سطح الأرض وموسعا من مجال الرؤية:

تكاثفت نحو الأعلى
وزحفت لكي أرى من
القطبين أكثر ممّا أرى
ثمّ انحنيت نحو الأسفل كثيرا
وقد صار
الصقيع
يجرّ أنفي مثل فجلة
أدير عنقي دورة أخرى
فيكون نصف العالم...

ثمّ تأتي الصورة الغريبة لاستدارة الأرضي غير أنّها أرض زرقاء بينما البرتقالة صفراء ويحدث كلّ ذلك ورأس الشّاعر مقلوبة وعنقه ملّوي فيرى عكس ما يرى الناس، إذ إنّ ذلك شرط الخاصّة التي يتمّيّز بها الشّعراء وحدهم فتؤهلهم للتسامي على الزّمن[1]، لكن هذه الرؤية ما كانت لتتاح، ولا لتسمح باستشراف المكان والزمان لو لا الانطلاق من الأرض ومن الزّمن الحاضر، دون غضّ النظر عنهما أو إهمالهما.

1- المرجع السّابق، ص ص49، 50.

لقد كان **مايكوفسكي** – قبل هذه القصيدة – انتقد البيروقراطيّة السوفيتيّة في قصيدة بعنوان «شيمنا إلى المؤتمرين» نشرت أيضا بعنوان آخر يعني، (الاستغراق وقتا طويلا جدّا)، ومثلها قصائد أخرى كثيرة سبّبت له مشاكل مع المجلّة ومع الحزب حتّى وإن كان أثنى عليها (لينين)، وكلّها تختلف عن القصيدة هذه «لأنّ القصائد الطويلة تشكّل سياسة مضادة خلافا للقصائد القصيرة، الأقرب إلى الراهنيّة وذات الطابع السياسي المباشر المنتقدة للمؤسّسات، أنّها لا تجهل بالسياسة أو تتحاشاها بل تعيد النظر فيها».[1]

إنّ قصيدة «أممية آخر العالم» تلتقي مع قصيدة «أحب» في الناحية المشار إليها أعلاه، من حيث أنّ الأخيرة تحتفي بالذّات، فهي قصيدة عن الذّات التي تقصيها أدلوجة الجماعة، لذلك تدور القصيدة حول ضمير المتكلّم المفرد وحبّه فيلتحم الشكل / المعنى في القصيدة على هذا الأساس.

في كلّ هذا السّياق، أو بالأحرى في السياقين الداخلي والخارجي تأتي الصورة المذكورة ملتحمة بهما بحيث لا يمكن قراءتها إلاّ في القصيدة، وهي إذ توضح في هذا الإطار تشع بمعنى مختلف عن مثيلتها عند **إيلوار** كما أنّها تؤشّر على منظور مختلف للشّعر وللحياة، إنّ «شعرية مايكوفسي باعتمادها الذّات وإفادتها من اللّغة الشعبيّة وإمكاناتها التركيبيّة، والمحكي والاستعارة، فهي تنطوي على تاريخيّة تنهض كنظام شعري سياسي، فيما تنطوي الشّعرية السورياليّة على ميتافيزيقا للّغة تجرّدها من تاريخيتها، بإيلائها الأوّلية للكلمة، واعتمادها لذات تفصلها عن التاريخ وعن السياسة... أنّها كتابة متقاسمة شعريا–سياسيا، وذلك مصدر الراهنية التي تسم هذه المواجهة، وما يعطي معنى للقصيدة والنظريّة على السواء ولقد أصبح هذا المعنى يمثّل رهانا لم تعد له صلة بالنزعة الأكاديميّة للتشبيهات».[2]

1– المرجع نفسه، ص45.

2– المرجع السّابق، ص ص 57، 58.

تمثّل عبارة **ميتشونيك** الأخيرة إشارة مهمّة إلى وجه الخلاف بين شعريتين في رؤيتهما للعلّاقة مع الراهن على مستوى النظرية والتطبيق هو أبعد ما يكون عن الرؤية التقليدية الأكاديمية للتشبيهات، إذ أنّ هذه الرؤية تقتصر على وجه تشابه سطحي بين شيئين، ولا تذهب أعمق في تحديد الموقف من الحياة والكون.

يمكن توضيح مفهوم علاقة الشّعري بالراهن الذي مرّ معنا عند كلّ من **سوزان برنان وتودوروف وهنري ميتشونيك** بالخطاطة التّالية:

تصوّر سوزان برنار →	تصوّر تودوروف يناقض →		تصوّر ميتشونيك يناقض	
اللا زماني ضدّ الزّمن الشّعري ≠ العالم ومثاله كلّ من بودلير ورامبو	الشّعري في التماثلي مثاله بودلير	واللاتماثلي مثاله رامبو	اللا تاريخي ضدّ التّاريخي مثاله بول إيلوار	 مثاله مايا كوفسكي
تفكيك العالم باللّغة إعادة تنظيمية فيها	تطابق العالم المادي والعالم الروحي اللّغة والموضوع الشّعر والنثر	وهمُ تماثل الأشياء دون تشابه بينها	تحطيم اللّغة لبناء عالم لغة آخر	تحطيم عالم الكون لبناء عالم آخر

6. الشّعري بشكل مختلف، شعر الوجود واللاوجود

إنّ الشّعري كما نروم أن نثبت ويثبت الذين نعمد إلى الاستدلال بآرائهم هنا يكمن في الشّعر ذاته، لذلك لن نلجأ كثيرا إلى تاريخ النظر في الشّعر، إلى حينما

تعوز الحاجة لإثبات وجهة النظر السّابقة، أو لتأكيد نسبية الفائدة للبحث عن الشّعري بعيدا عن الشّعر.

ما ينبغي التأكيد عليه هو أنّ وجهة النظر هذه لا تتطابق إطلاقا مع تلك التي ترى أنّ الشّاعر وحده القادر على فهم الشّعر والنظر فيه كأنّها توحّد بين الشّاعر وشعره، والأهمّ من دلك أنّ – وجهة النظر هذه – لا تهدف مطلقا إلى الانغلاق داخل الشّعر، فهذه نظرة حاولنا أن نثبت خطلها في معرض كلامنا عن العون الفلسفي في قراءة الشّعر وفي وجوب وصل ما انفصل (Le contenu et le discontinu)، ليست المسألة في أن نبحث عن الداخل في الخارج أو عن الخارج في الداخل أي عن الشّعر في العالم أو عن العالم في الشّعر.

لقد أخذت المعادلة السّابقة أشكالا عديدة ومتنوّعة عبر التاريخ، وحتّى وقت قريب بدت متلّفة بلبوس الحداثة بينما ظلّ جوهريا مستمرا، وظلّت نظرية الفنّ للحياة تأخذ مرّة شكل المحاكاة ومرّة شكل الانعكاس... إلخ، – على سبيل المثال لا الحصر– لذلك فإنّ اللّجوء إلى اللجوء إلى التّاريخ دائما لاستمداد النظريّة منه، يوقع الباحث في كثير من سوء الفهم.

يعتبر **هيدجر** أنّ التكلّم Le parler ينطلق في الفهم الشائع من افتراضات ثلاثة:

1. هو تعبير أي تخريج Extériorisation وهي فكرة تفترض وجود داخل ينبثق إلى الخارج

2. الكلام نشاط إنساني، فالإنسان هو الذي يتكلّم، ويتكلّم في كلّ مرّة لغة خاصّة به.

3. إنّ التعبير وهو فعل الإنسان يمثّل ويستعرض ما هو واقعي وما هو واقعي.

ويضيف بعد ذلك بأنّ هذه العناصر الشائعة للتعريف لما تعدّ كافية لتحديد الكلام بما هو كذلك، إنّ **هيدجر** وإن كان هنا سيحاول أن يعرف التكلّم لكن انطلاقا

من دحض ثنائيّة الداخل والخارج – وهو ما سعت إليه بعض المناهج الحديثة – لكن **هيدجر** يفعل ذلك من مطلق مختلف.[1]

لقد انتبه **هيدجر** – هذا الذي نذر نفسه لنقد الميتافيزيقا من جهة ولبحث الكينونة في قلب الوجود من جهة أخرى – إلى تصوّر كانط حيث جاءت القراءة الهيدجرية لتقلب الأوّلويات في هندسة المقولات العقلية عند **كانط** عاكسا الآية ليذهب من واقعة – كون الإنسان في العالم إلى بناء مختلف العلّاقات، فما كان يأتي في رأس اهتمامات **كانط** وهو تحديد دوري الوعي والعالم في بناء المعرفة غدا عند **هيدجر** معكوسا فالعلاقة بين الوعي والعالم قائمة أساسا في البيئة الكينونية التي يجد كلّ من الوعي والعالم نفسيهما مؤسّسين بها، من هنا أعاد طرح مفهومي الزمان والمكان طرحا مختلفا، وبينما أعطى **كانط** للزمان وظيفة أن يفسّر الدلالات الأخرى أو يجعلها ممكنة، في حين لا شيء يفسّره هو بذاته، «تساءل **هيدجر** إذا كان الزمكان يجعل التجربة ممكنة أي قابلة للعقلنة والاستيعاب المعرفي، فما الذي ينأى به عن أن يكون هو كذلك – هذا إلاّ إذا كان الزمكان عند **كانط** هو العقل نفسه– وعندئذ فالسّؤال عنه يصبح عن أصل العقل ونيته ».[2]

هذا السّؤال الذي يثير إشكالية لا نكاد نجد لها جوابا عند **كانط**، هي ما يبحث فيه **هيدجر** من زاوية أخرى هي – الوجود – في العالم – أي الدازين – أو الوجود هناك كما يترجمه بعض آخر– والذي نتج عن السّؤال من الزمان؟ وليس ما الزمان؟ لذلك كان موقف هيدجر « إنّ سؤالي عن الزمان قد حدّد ابتداء من السّؤال عن الكينونة ».[3]

إنّ سؤال الكينونة هذا هو الذي سيقود **هيدجر** إلى السّؤال «ما الشيء؟» Qu’est que une chose وهو عنوان أحد كتبه، ذاته السّؤال الذي سيقوده إلى سؤال

1– ينظر: مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تر، بسّام حجّار، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص ص 9، 10.

2– مطاع صفدي، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع40، 1986، مقال، النمذجة بين التأويل والتغيير، ص6.

3– فرنسواز داستير، (هيدجر والسّؤال عن الزمان)، ص32.

ثان، أو بالأحرى إلى مقارنة «الشيء والعمل الفنّي» في كتابة «أصل العمل الفنّي» إذ تكاد العبارات نفسها تتكرّر في الكتابين ونعني العبارات التّالية: «ما المقصود حقّا بالسّؤال حول وجود الشيء، ليس هذا الشّيء الحجر مثلا، النبات، الأداة، ولكن وجود الشيئية ذاتها، فنحن لا نتساءل حول شيء من هذا الصنف أو ذلك، ولكن حول شيئية الشيء وهي التي (تكون له) شرطة ويمكن بدورها أن تكون شيئا لا مشروطا.[1]

يتأمّل **هيدجر** الشّعر من خارجه في كتابة «أصل العمل الفنّي» مفكّرا فيه ومنقّبا عن أصل كلّ عل فنّي كما هو شأن الفلسفة في البحث عن العام وعن الأصل. ولكنّه في إنشاد المنادى يتكلّم عن الشّعري من داخل الشّعر وانطلاقا من القصيدة «فالحوار مع الشّعر، إذا كان حوارا ينطلق من الفكر، لا يمكن أن يخدم القصيدة إلا بطريقة غير مباشرة، لذلك فإنّ المهالك التي تتهدّد صحّة مثل هذا الحوار تكمن على سبيل المثال في أن يتمّ قطع قول القصيدة بدل أن يترك لها سحر الانطلاق الهادئ من الذوق الخاص بها... إنّ القول الشّعري هو حوار الفكر مع الشّعر ولا يمثّل الرؤية التي قد يمتلكها الشّاعر للعالم».[2]

يمثّل **هيدجر** حلقة وسطا بين **هيجل** و**ريفاتير** ففي حين يركزّ الأوّل تأمله الشّعر من خارجه وفي مقايسته بالعالم لكن انطلاقا من الشّعر، ثمّ بموازنته مع الفنون ومع تجليّ الشّعري من خلال الأخصّ ممثلا في القصيدة فإنّ هيدجر يراوح جيئة وذهابا بين الأعّم (الفكري الوجودي) والعام الشّعري والأخّص وهو القصيدة.

لكن **هنري ميتشونيك** بطرح المسألة لا على مستوى الشّعر / القصيدة بل على مستوى هو بين المقدس / التاريخ، على أساس من أنّ نظرة هيدجر للشّعر هي تقديس للغته وإهمال للتاريخ الذي فيه نتجت القصيدة، يقول، «يعتبر **هيدجر** الممثّل الأبرز لهذا التقديس وقد حاولت أن أبيّن في كتابي «الدليل والقصيدة» أنّنا عندما نقدّس الشّعر، فليس الشّعر في الحقيقة ما نقدّس بل أصلا اللّغة، يكفي أن نرى كيف يحلّل

1- مارتن هيدجر، أصل العمل الفنّي، تر، أبو العيد دودو، ط1، 2001، ص36.

2- هيدجر، إنشاء المنادى، ص23.

هيدجر فصائد للشاعر **تراكل** لندرك أنّه لا يدرس القصيدة هذه التي كتبها مع ذلك شخص عاش وأنتج دلالة أو عملا لغويّا وثيق الصلة بالذّات التي كتبته وكأنّ تراكل ذات شفّافة تماما »[1].

لعلّ هذا القول صحيح في جانب منه تؤكّده العبارة الأخيرة من قول **هيدجر** السّابق بأنّ حال القول الشّعري هو حوار الفكر مع الشّعر ولا يمثّل رؤية الشّاعر التي يمتلكها عن العالم ولكنّه صحيح أيضا قوله هن قصيدة تراكل (مساءا محدّدا في مكان ما أو لحظة ما، فالشّاعر لا يريد أن يكتب مجرّد وصف لمساء شتائي حدث فعلا أو لم يحدث بل يحاول أن يظهره وكأنّه حاضر عبر إثارة الانطباع لدينا بأنّه حدث »[2]. هذه العبارة ومثيلاتها يبدو أنّ **ميتشونيك** لم ينتبه إليها أو هو يهملها.

على الرغم من أنّ الكلام عن الشّعر عند هيدجر مرتبط بمنظومة فكرية متكاملة تتعلّق بمقولات كونية مطلقة وبالوجود عامة إلا أنّ ذلك لا يعني أنّ هذا الكلام مسقط على الشّعر من خارجه، أنّه ليس تفكيرا في الشّعر بل هو تفكير بالشّعر أو لنقل أنّه الشّعر يفكّر. «إن **هيدجر** يتحدّث عن الشّعر في إطار الأنطولوجيا أو لنقل أنّه يتحدّث عن (أنطولوجيا الشّعر) ولا شك أنّ هيدجر عندما يردّد كثيرا أنّ الشّعراء يعلّموننا أن (تقيم على الأرض TO d well on earth فأنّه يعني بذلك أن يتعلّم الإنسان كيف يتقرب من الأرض ومن الطبيعة أو من اللوغوس (الكلمة) أي من حقيقة الأشياء والموجودات وبالتّالي من الوجود نفسه الذي يتجلّى في الموجودات، وحيث أنّ وجود الموجودات يتحقّق من خلال الكلمة الشّعرية التي تكشف نوعا من التفكير الشّعري فإنّ الإنسان يمكن أن يقيم على الأرض فقط بطريقة شعرية ».[3]

أنّه وإن لم يكن واضحا هل بدأ **هيدجر** بالتفكير في الوجود لينتقل بعدها إلى التفكير في الشّعر أم العكس هو الصحيح، - وربّما أمكن أن نعرف ذلك بمعرفتنا لسنوات كتابة (الوجود والزمان)، (أصل العمل الفنّي ثمّ إنشاد المنادي) - إلاّ أنّنا يجب

1- هنري ميتشونيك، ص64.

2- هيدجر، المرجع نفسه، ص13.

3- سعيد توفيق، في ماهية اللّغة وفلسفة التأويل، مجد، بيروت، ط1، ص7.

ألا نهتم كثيرا لمسألة تواريخ الكتابة في هذه المواضيع، فمن الواضح أنّ التفكير كان متزامنا وأفقيا إذ أنّ هذه الأنواع من الوجود ليست تراتبية تفاضلية بقدر ما هي متداخلة.

إنّ سرّ الربط بين الوجود والشّعر يعود في أصله إلى الاهتمام الذي يوليه هيدجر للّغة اهتماما يكاد يطغى على كلّ تفكير عنده، وبعبارة أخرى فإنّ فينومينولوجيا هيدجر تختلف عن فينومينولوجيا **هوسرل** في أنّ الأوّلى هرمنوطيقية (تأويلية) تنكبّ على النصوص بما هي نصوص لغة.

يقول « هيدجر »: « أوّل ما توّصلنا إليه هو أنّ الحيّز الذي يعمل فيه الشّعر هو اللّغة وأنّنا ينبغي أن نقارب جوهر الشّعر انطلاقا من جوهر اللّغة ومن ثمّ بيّنا كيف أنّ الشّعر تسميّه مؤسّسة للوجود ولجوهر كلّ الأشياء... بل والقول الذي ينكشف من خلاله كلّ شيء ».[1]

من جهته يركّز **جاك لوسركل** Jacque Lecercle على اللّغة باعتبارها المادة الأوّلية للشّعر، والتي ستنتقل إليه بعضا من مواصفاتها وتنقل منه، معتمدة على التّأثيل الاشتقاقي، « إنّ حكاية التّأثيل الاشتقاقي بوصفها بوصفها تاريخا معلّبا، لهي في الوّقت نفسه انعكاس للتّاريخ السّابق لجماعة المتكلّمين ووسيلة فعل في الحاضر، والتّأثيل الاشتقاقي هو الموازي التّاريخي Diachronic للاستعارة الشّعريّة، وهو من أفعال التّواطؤ أو الإخفاء الجرمي ».[2]

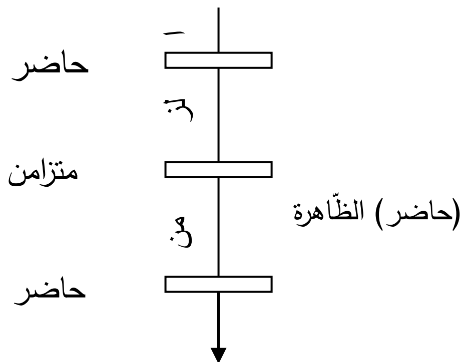
يقع **جاك لوسركل** في منطقة وسط بين (التاريخيّة) الماركسيّة و(الآنيّة) البنيويّة السوسيريّة، وإذا كانت الأوّلى تركّز على فعل التّاريخ وسيرورته في اللّحظة الحاضرة، بينما تعطي الثّانية الأوّلوية للآن ممثلا للحظة ولمبدأ التّزامن، فإنّ **جاك لوسركل** سيتكّئ من جهة على **لوي ألتوسير** Louis Althusser في كتبه « هدف رأس المال » ومن جهته أخرى على تفكيكي هو **جيل دولوز** Giles Deleuze **وفلكس غاتاري** FelixGattari في كتابهما (ألف لوجه).

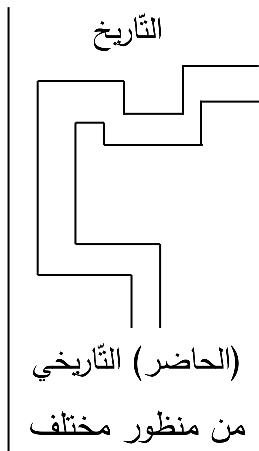
1- هيدجر، إنشاد المنادي، ص64.

2- ينظر: جاك لوسركل، عنف اللّغة، تر، محمّد بدوي، المنظمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط1، 2005، ص375.

يركّز **جاك لوسركل** في كتابه « عنف اللّغة » على ما يسمّيه (المتبقّي) وهو ما لا يقال خلال الكلام L'indir، أنّه ذلك الذي لا يحضر في اللّغة الآن هنا فهو متفلت من قواعد النّحو ومن سيطرة الذّات المتكلّمة، ولتوشيح فكرته هذه يلجأ إلى دحض الفكرة السوسيريّة منطلقا من التاريخيّة عند **لوي ألتوسير** فالنّظرة السوسيريّة تتطابق مع شروط الزّمن الهيجلي والذي يمتلك خاصيتين الأوّلى، أنّه متناغم مستمّر، ومن خلال عمليته المنتظمة تكشف الفكرة Idea لحظاتها المختلفة.

الثّانية، هي أنّه معاصرٌ، فهو متوضع ضمن الزّمن المتناغم، ما يعني أنّ تطوّره متزامن، وعليه يمكن أن نفرد لحظة معيّنة في الحاضر لتحليلها، وألتوسير يسمّي هذا الإجراء مقطعا رأسيا Coupe d'essence أشبه بجذع الشّجرة المقطوع، وهو التصوّر الذي يرفضُهُ ألتوسير: «يقوم التّمييز على مفهوم للزمن التّاريخي على أنّه مستمّر ومتناغم ومتزامن مع نفسه، إنّ التزامنيّة هي المعاصرة نفسها، هي الحضور المشترك للجوهر مع تحديداته، لكون الحاضر قابلا للقراءة، كتركيب في مقطع أساسي لأنّ الحاضر هو الوجود ذاته للتّركيب الأساسي، فالتّزامني إذا يفترض مسبّقا التصوّر العقدي لزمن مستمّر ومتناغم وينشأ من ذلك أنّ التّاريخي ما هو إلاّ تطوّر هذا الحاضر في سياق استمرار زمني تكون فيه الأحداث مجرّد (حواضر) أو جمع حاضر متوالية في الاستمرار الزّمني ».[1]





1- المرجع السّابق، ص358.

إنّ الزّمن الهيجلي السوسيري كما يبدو من منظور **ألتوسير** و**لوسركل** هو مجموع حواضر تكون التّاريخ.

ليست اللّغة ولا أيّة ظاهرة «مقطعا رأسيا» أنّها عند ألتوسير وتبعا له لوسركل «مجموع عضوي ترابي مدرج، وليس هناك زمن معاصر مستمّر، بل هناك زمنية تفاوتية حيث يصبح لكلّ مستوى زمنه الخاص بحسب إيقاعه الخاص في صورة كلّية متقطّعة وغي متجانسة»[1]، من هنا يتكلّم ألتوسير – في الاقتصاد – عن أنماط إنتاج بائدة تنحو وتبقى حيّة بعد انتصار أنماط جديدة، وهكذا فما يبدو مقطعا راسيا عند **هيجل** وعند **سوسير** بحيث يبدو وضعا ذا نظام متزامن ومتجانس في آن ما هو في حقيقته ظرف تضربه الفوضى وهي الفكرة التي يطبّقها **لوسركل** على اللّغة ومنها على الشّعر.

حين يوجّه **جاك لوسركل** انتقاده إلى سوسير انطلاقا من نظرية (ألتوسير) الاجتماعية الاقتصادية، يوجّه انتقاده له هذه المرّة متكّئا على آراء الثّنائي **جيل دولوز – غاتاري** اللذين يناقضان **دوسوسير** مباشرة ويتناولان بالتّفنيد بمعى مواقف الأخير من زمانيّة اللّغة ومن علاقاتها بالعالم. يقول **لوسركل:** «... في عبارة دوسوسير اللّغة هي نظام من العبارات الاعتباطية من دون أيّ عامل خارجيٍّ، إنّ الإشارات هي شيء منفصل عن العالم وهذا أساس اعتباطيتها ويناقض **دولوز وغاتاري** هذا بتأكيدهم ليس فقط على لا استقلالية اللّغة فقط بل على ماديتها كذلك، فاللّغة تتجسّد في أجساد النّاطقين بها في المجتمع الذي يتألّف منهم... وهكذا فإنّ الكلمات لا تفعل الأشياء فقط، بل هي فعلا الأشياءُ، ولا يمكن أن تكون اللّغة مجرّد محاكاة بسيطة للعالم، بل هي أيضا إقحام فيه».[2]

أوّلا: أنّ اللّغة عند **دولوز/ غاتاري** (ترتيب جماعي للنطق) فالمتكلّم ليس سيّد اللّغة التي يتكلّمها أنّه ناطق بلسان مصدر جماعي، أنّه منظمة لا شخصية للحوار، والمتكلّم لا يتكلّم لغته الخاصّة بل تتكلّمهُ لغة جماعية ليست حاضرة بالضّرورة الآن – هنا، بل هي جماعة تغوص في الماضي وتنتشر في المكان.

1- نقلا: عن ألتوسير.

2- نقلا عن لوسركل، المصدر السّابق، ص112.

ثانيا: أنّ اللّغة صراعية بطبعها، تتميّز بالعنف في أساسها التداولي، وينتج عن هذا أنّ اللّغة ليست نظاما متجانسا، أنّها مجال لممارسة السّلطات وهدف لهجمات المتمرّدين تتجاذبها رغبتا المحافظة أو التّثوير لدى قوى متعارضة.

ثالثا: بفعل هذا التّجاذب والعنف الممارس على اللّغة وبها تصبح فعلا في العالم ذلك أنّ اللّغة وغن كانت أحداثا لا مادية محسوسة إلاّ أنّها تأثيرات مادية محسوسة عندما تقوم الكلمات بفعل الأشياء.

رابعا: وهو مترتّب عمّا سبق من أسس تنفي النّظرة المتناغمة للّغة التي ترى أنّنا نستطيع أن نستقي نظاما للّغة من حالة لها في الحاضر وهي (نظرة عقدية للّغة ناتجة من نظرة عقدية للزمن)[1] في حين أنّ المحتوى الحقيقي للمفهوم العقدي للتزامنية، ليس هو الحضور الزماني للشّيء الحقيقي، بل هو البنية الأزلية لموضوع من موضوعات المعرفة، لذلك فلا مجال لاختزال التّاريخي إلى مجرّد توال للأحداث L'évènementiel.

ينشأ تركيزنا على النّظرة السوسيريّة إلى اللّغة من منطلقين يترتّب إحداهما على الآخر:

1) أنّ لغة خطاب ما هي المرجع والأساس لخطاب لغة ما فلا يمكن الكلام عن خطاب شعريّ إلاّ بالعودة إلى لغة هذا الخطاب وبعبارة أخرى فإنّ لغة الخطاب هي منطلق ومستند خطاب اللّغة.

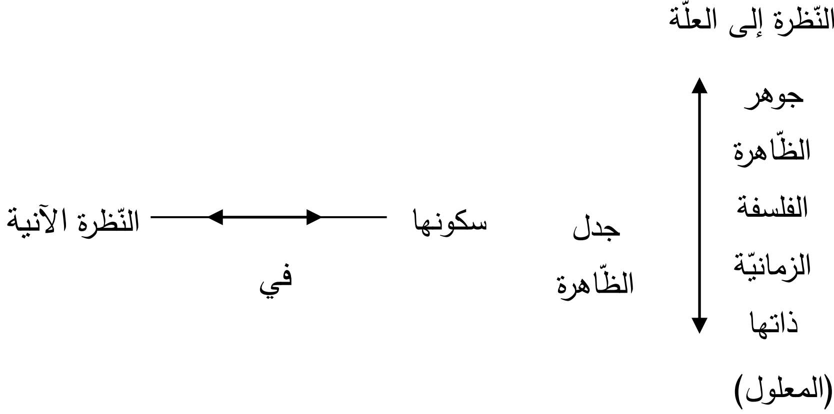
2) إنّ العلاقة بالعالم ناتجة عن نظرة إلى علاقة اللّغة بالزّمن – كما سبقت الإشارة – «حيث كانت الفلسفة الزمانيّة تذهب إلى أنّ حقيقة الظواهر كامنة في غيرها لا في ذاتها لأنّها مستمدة من العلّل والأسباب السّابقة في وجودها على المسبِّب والمعلول فاعترضت الآنية بالقول أنّ حقيقة الظواهر كامنة في ذاتها لا في غيرها، وهكذا قامت الزمانيّة على تقدير الظّواهر في ماهياتها وفي جدلها، في حين قامت الآنية على تقديرها في وجودها... ».[2]

1- ينظر: المرجع نفسه، ص358.

2- عبد الجليل مرتاض، في مناهج البّحث اللغوي، دار القصبة للنّشر، 2003، دت، ص ص 52، 53.

نوضّح ما سبق وفق الخطاطة التّالية:

النّظرة إلى العلّة



(المعلول)

لكنّ انتقادا وجيها لهذه النّظرة الآنية سيُوجّه إليها هذه المرّة من داخل اللّسانيات ذاتها بالقول: «إنّ المنهج الآني الذي قامت عليه اللّسانيات المعاصرة وتولّد عنها بموجبه المنهج البنيوي ليس إلاّ مصادرة من المصادرات هو مصادرة منهجية في البحث لأنّ الآنية في حقيقة أمرها لا تنفكّ عن الزّمن، ولكنّها تستند إلى زمن افتراضي، يرمز إليه بنقطة على المحور الزّمني المتعاقب، إلاّ أنّ حيّز هذه النّقطة قد يكون يوما أو نسبة أو عقدا أو قرنا أو عصرا من العصور»[1]، إنّ هذا الانتقاد يعيد النّظر في نقطة مفصلية إذ إنّ ما نسمّيه (المحور الآني) هو افتراضي إلى درجة أنّه قد يستوعب زمنا طويلا، ونضيف نحن، ماذا لو كان المحور الآني يستوعب المحور الزّماني إلى ما لا نهاية؟

يحقّ للقارئ – إذا لم يستسلم للبداهة – أن يتساءل، ما الذي بقي من بكائية امرئ القيس بعد أن ذهب الطلل والعصر الجاهلي وذهب امرؤ القيس ذاته، وذهب قارئهُ الذي كان يستشعر لوعه الرّحيل ممارسة معاشة؟

تلك هي الأسئلة التي يطرحها **جيل دولوز / غاتاري** بشكل أعمق من المألوف ويحاولا الإجابة عليها، «سوف يستمّر الشّاب بالابتسام مرسوما فوق قماشة اللّوحة بقدر

1– المرجع السّابق، نقلا عن عبد السلام المسدّي، اللّسانيات وأسسها المعرفية، المكان نفسه.

ما تدوم، والدمّ ينبض تحت بشرة وجه هذه المرأة والرّيح غصنا، ومجموعة من الرّجال تتهيّأ للرّحيل، وفي إحدى الرّوايات، أو أحد الأفلام، يتوقّف الشّاب عن الابتسام، ولكنّه يعود مجدّدا إذا راجعنا تلك الصّفحة، أو تلك اللّحظة، إنّ الفنّ يحفظ، وهو الشّيء الوحيد في العالم الذي يُحفظ، فهو يحفظ ويُحفظ بذاته حكما (quid juris) بالرّغم من أنّه في الواقع لا يدوم أكثر من حامله ومن موارده (Quid Facti)... والفتاة لا زالت محتفظة بالوّضعية نفسها التي كانت لها منذ خمسة آلاف سنة، وتلك إشارة لم تعد تتعلّق بمن صنعها، والهواء يحتفظ بالحركة والنّفحة والنّور التي كانت له في يوم معيّن من السّنة الماضية، وهو لم يعد يتعلّق بمن كان يتنفّسه ذاك الصّباح ».[1]

ينفصل العمل الفنّي عن حامله (المادة التي صنع منها)، وعمّن صنعهُ، ثمّ عمّن استقبله، ففيم يحفظ إذن؟ يعلّق **دولوز / غاتاري:** «ما يحفظ سواء كان الشّيء أو الأثر الفنّي هو كتلة من الإحساسات أي مركّب من المؤثّرات الإدراكية والحسّية المستقلّة عن حالة الذين يعانونها، والمؤثّرات الانفعالية لم تعد أحاسيس أو مشاعر فهي تتعدّى قوّة الأشخاص الذين تعبّر عنهم، والمؤثّرات الانفعالية، هي كائنات تحمل قيمتها بذاتها وتتعدّى أيّ معاش ».[2]

يرى الثّنائي **دولوز / غاتاري** أنّنا نكتب ونرسم بإحساساتنا، بل نكتب ونرسم إحساساتنا، لكنّ الأحاسيس باعتبارها مدركات، لا تحيل إلى موضوع (مرجع)، وإذا كانت تشبه أي شيء، فإنّ المشابهة تحصل بوسائلها الخاصّة فإنّ البسمة إنّما تصنع فقط من ألوان وخطوط وظلال وأنوار، وإذا كانت المشابهة تسيطر على العمل الفنّي فلأنّ الإحساس لا ينتسب إلاّ إلى مادته، فهو المؤثّر الإدراكي للمادة بالذّات، بسمة الزّيت في اللّوحة، بحيث يصعب تحديد أين يبدأ وأين ينتهي الإحساس في الواقع «ومع ذلك ليس الإحساس عين الشّيء بالنّسبة إلى المواد على الأقّل حكما، فما يحفظ حكما ليست المواد، التي تشكّل الشّرط الواقعي ولكن مادام هذا الشّرط مؤمنا...

1- دولوز / غاتاري، المرجع السّابق، ص17.

2- المرجع السّابق، ص 17.

فما يُحفظ بذاته حكما هو المؤثّر الإدراكي أو المؤثّر الانفعالي حتّى ولو كانت المواد لا تدوك إلاّ بضع ثوان، فأنّها قد تعطي للإحساس القدرة على الوجود وحفظ ذاته من الأبديّة التي تتعايش مع هذه المدّة القصيرة ».[1]

يعطي دولوز / غاتاري أمثلة عديدة من الرّسم لتوضيح أراءهما، وهما يعتمدان أيضا على الرّواية، إنّما من منطلق مختلف، ذلك أنّها مصدرٌ لسوء الفهم، فقد نهضت الرّواية غالبا إلى المدرك، لكن ليس إدراك أرض البور مثلا [في الطبيعة] إنّما الأرض البور كمؤثّر إدراكي كما هي عند الرّوائي **توماس هاردي** thomas Hardi أو هي المرآة عند **فرجيينياو ولف** V.Woolf، أو المحيطات التّجربة عند **ملفيل** Melville فالمنظر يرى من الكاتب الذي لم يستطيع أن يُبدع الكائنات الحسّية التي تحفظ في ذاتها ساعة من يوم، ودرجة حرارة لحظة معيّنة، إنّ المؤثّر الإدراكي هو المنظر الآتي قبل الإنسان، وفي غيابه، أمّا كيف يمكن فصل المنظر عن الإنسان والمرآة عن العجوز التي تنعكس عليها فهو ما يُجيب عنه الرسّام سيزان، « الإنسان غائب، ولكنّه قائم بكامله في المنظر » الذي يرى أنّه لحظة من العالم تمر ونحن لا نحتفظ بها دون أن نُصبح نحن هي عينها.

يشير الثّنائي **دولوز** / **غاتاري** «أنّ الأدب مبدئيا هو الذي استمرّ في تغذية هذا الالتباس مع المعاش، وفي الواقع إنّ الفنّان ومنه الرّوائي، يتجاوز حالات المؤثّرات الإدراكية للمعاش »[2]، وبعد أن يعرج دولوز / غاتاري على الموسيقى يختمان بالشّعر ممثّلا بقول للشّاعر لورانس الذي يرى أنّ النّاس يصنعون مظلّة تحميهم يرسمون تحتها قبّة سماوية ويكتبون آراءهم، أمّا الشّعراء فيحدثون شقا في المظلّة قد يمزّق السّماء ليمّر قليل من السّديم الحرّ المنطلق والنّور الفجائي الذي يظهر من الشقّ.

1- المرجع نفسه، ص174.

2- المرجع السّابق، ص ص 175، 178.

الباب الثّاني

مظفر النوّاب نموذجا

الفصل الأوّل
الشّعر راهنا

1. مدخل / مداخل

ينقسم هذا الباب إلى فصلين، الأوّل بعنوان الشّعر راهنا، والثّاني بعنوان الشّعر مرتهنا، وكما هو واضح فنحن هنا أمّام صيغتين مٌشتقّتين من فعل (رهن)، فالشّعر أمّا راهن لما عداهٌ أو هو مرتهن لهُ، وإذ نشتقّ من الفعل اسم فاعل واسم مفعول فلنشير إلى أنّ الأمر في كلمة (راهن) – كما سبقت الإشارة – ليس أحاديّ المعنى كما هو دارج. أمّا لماذا اختيار صيغة مرتهن بدلا من مرهون فلأنّ الأوّلى تتضمّن الثّانية بشكل ما، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلكي نجمع بين دلالتي المراهنات Les enjeux، والرهانات Les conditions إذ الأوّلى توحي بالاحتمالية وبالتعدّد، أمّا الثّانية فتوحي بالاشتراط والتّقييد، ممّا يدخلنا في انفتاح المعنى ولا ثباته.

1) أنّنا بهذا نصبحُ أبعد عن تلك التصوّر الذي يرى أنّ اللّغة تدمغُ بميسمها الأشياء إذ تقع عليها من علّ فتسمها وتسميّها، (حيث الدّمغ والوسم والتّسمية من السموّ) وتطبعها بطابعها، وتحكمها بقوّتها وسيطرتها التّامتين.

2) ليست الذّات – تبعا لما سبق – Transcendance متعالية (Sub) ject والأشياء موضوعة (Ob) ject أو وضعية، إنّ موقع الذّات والموضوع يتوقّف على وضع أحدهما من الآخر Sa position من هنا تتولّد الإيجابية La positivité وذلك خلال التّجربة والممارسة وليس قبلها.

3) منذ أن تدخل الذّات في تجربة الكلام تدخل في رهان) مع أطراف متعدّدة، بل تأخذ شكل (أنات) متنوّعة، أو ذات جماعية...؟

أ– رهان مع ذاتها لتعبّر عنها فتجعلها (تعبّر) عن عالمها الدّاخلي إلى العالم الخارجي، حيث الآخرُ، وحيث الممثّلات والرّموز.

ب– رهان مع الآخر لإقناعه، والعبور إليه من خلال (العبارة).

ت– رهان مع الأشياء في العالم للقبض عليها باللّغة (إن بالعبارة أو بالإشارة).

ينتج من كلّ ما سبق أنّ العلاقة مع اللّغة – أكانت لغة خطاب أو خطاب لغة – هي علاقة شدّ وجذب إن لم نقل علاقة عنف وفق رأي **جاك لوسركل** الذي بوسعنا أن نقول معه، أنا أتكلّم اللّغة، وأن نضيف، اللّغة لا تتكلّم أحيانا أمّام كلام الأشياء،

وفي أحيان كثيرة تخون أمّام كلام الأشياء[1] ليست العلاقة مع اللّغة إذن علاقة طواعية واستسلام.

تقودنا الملاحظة أعلاه إلى التساؤل عن علاقة الذّوات فيما بينها حول الموقف من اللّغة، أهي علاقة إجماع أم علاقة تنازع. فبصدد الجواب عن هذا السّؤال يرى أبرماز ممثلا لتيار تداولي بعينه بأنّها علاقة إجماع واتّفاق، في حين يرى **جون فرانسو ليوتار** أنّها علاقة نزاع فمنذ أن ندخل في تواصل مع الآخر فإنّ ذلك لا يخلو من تنازع وخلاف.[2]

إذا كان هذا شأن اللّغة مع متكلّمها ومتلقيها، فماذا عن شأن الشّعر حيث الخطاب هنا يعتمد على الخرق وخرق الخرق في مغامرة دائمة هي من لبّ ماهية الشّعر، وحيث يدأب الشّعر على تجاوز المنجز بل وتجاوز ذاته باستمرار في أنماط من المراهنات التي لا تتوقّف، والتي بدونها يفقد الشّعر مبرّر وجوده.

2. عروس السّفائن: تعارضات المعنى وتوتّر (الآن)

تعتبر قصيدة «عروس السّفائن» واحة من أطول القصائد التي كتبها مظفّر النوّاب، فهي وبحساب الصفحات تعدُّ ثاني أطول قصيدة بعد قصيدة «البقاع، البقاع»[3] وكما هو واضح من العنوان فإنّ الكلام هنا عن سفينة لا كالسّفائن أنّها عروس السّفائن، وما ذلك إلاّ لأنّ الفضل يعود إليها في نقل الشّاعر من عالم الواقع إلى العالم المأمول الذي ننتظر نحن أن يكون العالم المتحرّر أو العالم المتقدّم ممثلا في الغرب. لكنّنا بعد المُضيّ في تلقّي القصيدة يتضّح لنا أنّه عالم الرّحيل ذاته، إنّ العالم البديل الذي لا ينتهي ولا يكاد يحمل كثيرا من مكونات عالم الواقع، الرّحيل إذن كبديل هو الوسيلة والغايةُ، أمّا الشّاطئان فلا يُعوّض أحدهما الآخر، لأنّهما ينتميان إلى عالم الواقع المنبوذ.

1- ينظر: جاك لوسركل، المرجع السّابق، ص ص391 وما بعدها.

2- ينظر: مانفريد فرانك، حدود التواصل، الاجتماع والتنازل بين أبرمازوليوتار، تر، عن العرب لحكيم بنّاني، إفريقيا الشرق، دت، ط 2003، ص6 وما بعدها.

3- مظفّر النوّاب، الأعمال الكاملة، دار قبنبر – لندن، طبعة 1996.

فوانيس في عنق المهر، علّقها الاشتهاء

وجم يُضيءُ على عاتق اللّيل

زيّت نخل الهموم

وأعتق من عقده الشّاطئين

رحيل السّفينة

من سفن لا تضاء

وسيدعم دلالة السّطر الرابع أسطر أخرى تأتي في ثنايا القصيدة،

عروس السّفائن

لا تتركيني على أمقت الساحلين

يجنُّ جنوني

إذا رنّ في الأفق بُعدُ

– كلا الشّاطئين إذن مقيت بما أنّهما ينتميان إلى الواقع والفرق يكمن في درجة التفاضل والمقت.

كما ستتدعّم دلالة المقطعين السّابقين بقوله:

مُدمّى من النّاس في البرّ

استنجدُ البحر

قبل قراءة بوصلتي ودليلي

وقوله:

بعيدا عن الزّمن المبتلى يا سفينة

يتمّ الرحيل كعالم بديل عبر « عوالم ممكنة » يتوسّل بها ويتغيّاها، وأوّل هذه العوالم (الحلُم) وقد سمحنا لأنفسنا هنا باستعمال (العوالم الممكنة) إذ لا يمكن أن نجد

مفهوما يستوعب هذه الآليّة هنا لغرابتها، فالشّاعر يحلم بسفينة تقلّه من عالم الواقع وفي داخل هذا الحلم يحلم، أمّا الحلم الأوّل فإطار وفضاء يجري فيه الحلم الثّاني الذي هو أقصى إمكانيات البعد والرّحيل.

نستطيع والحال هذه أن نتصوّر القصيدة مكوّنة من عالمين، عالم متروك وعالم بديل، على ألاّ يفهم الأمر بهذه الثنائيّة والآليّة البسيطتين وسنشرح لاحقا لماذا الأمر مختلف عن مجرّد ثنائيّة بسيطة.

1. لم يبق شيء لم يطبق على مضغة قلبي } أ عالم الواقع
2. كم هي مخيفة هذه القاذورات
3. تتفتّح في روحي نبوءات غريبة – ب
4. يتفسّخ بنفسج كثيرُ (ب) العالم البديل
5. يقظُ لحمي على طاولة التّشريح
6. مدهوش من كثرة المباضع والمخالب } أ عالم الواقع
7. والأضواء القذرة والوجوه الغريبة
8. أيّة غرفة عمليات لا إنسانيّة هذه؟

لا ينتمي من المقطع أعلاه – وهو بمثابة مدخل يصدّر به الشّاعر القصيدة – إلى العالم البديل إلاّ السّطر الثالث الذي هو إشارة إلى الزّمن الآخر ممثلا في النبوءات لكن «إنّ القيام بدور البديل يحتّم على البديل أن يشبه بطريقة جوهرية ما يحلّ محلّه »[1]

يشترك العالم البديل (النبوءات الغريبة) مع عالم (الوجوه الغريبة) في السّطر السّابع، فلا يزال العالم الأوّل مهيمنا على الثّاني من خلال الاشتراك في صفة الغرابة، ومن خلال التشابه في صيغة تتفتّح – تتفسّخ – على شكل جناس ناقص، يتلاشى الثّاني أمّام الأوّل مفضيا إلى النتيجة في السّطر الأخير:

أيّة غرفة عمليات لا إنسانيّة هذه؟

1– ينظر: جوناثان كالر، مقاله (التّفكيك) ضمن البنيوية والتّفكيك، الرجع السّابق، ص 166.

وإذا كان كلّ قول بانّ أ هو أ يتضمّن إشارة إلى ب، فبوسعنا الكلام هنا عن الإشارة إلى غرفة عمليات بديلة أكثر إنسانية بديل أنّه سيحتفظ من هذا المقطع بمؤشّر (الأضواء) في السّطر السّابع والتي توصف (بالقذارة) في المقطع التّالي:

1. فوانيسُ في عمق المهر علّقها الاشتهاءُ(ب)
2. ونجمٌ يُضيء/ على عاتق اللّيل ب/أ
3. زيت نخل/ الهموم ب/ أ
4. وأعتق/ من عقده الشّاطئين ب/ أ
5. رحيل السّفينة أ
6. من سفن لا تُضاءُ ب
7. وناحت مزامير ريح الفناء
8. فأوقضتُ ربانها المستحيل
9. فذاق الرّياح
10. وأطربهُ الابتلاءُ ب
11. وسادنُ روحي وقد أطبق الموجُ
12. حتّى تجرّحها
13. أنّها وحّدت نفسها بالسّفينة
14. من ينتمي هكذا الانتماء

(الأسطر 7–14: ب أ)

يهيمن في هذا المقطع العالمُ البديلُ على عالم الواقع ويجمع بينهما مؤشّر الضّوء الذي هو في أ (أضواء قذرة) أمّا هي فالرغبة (الاشتهاءُ) تعلّق فوانيس في عنق المهر، وحيث النّجم (ب) (الأمل) يضيء اللّيل (أ)، وبزيت نخل (ب) الهموم (أ)، ويُعتق رحيل السّفينة (ب) من عقدة الشّاطئين ومن سفن لا تضاءُ (أ)

أمّا السطر السابع فيوحي بأنّ (ب هو ذاته أ)، إذ إنّ ريح الفناء والموت الذي تنتمي إلى عالم الواقع فتنوح بعد أن حُلّت عقد السّفينة من الشّاطئين لذلك يأتي رمز المزامير (الغناء) موجبا في عالم سالب، ومضافا إليه، مزامير ريح الفناء، وعلى العكس من المقطع الأوّل فإنّ ما يبدو سالبا هنا يحدث إيجابيّا في العالم البديل.

المقطع الأوّل	المقطع الثّاني
+ النبوءات / غريبة –	+ فذاق / الرّياح –
+ الوجوه / غريبة –	+ وأطربه / الابتلاء –
+ الأضواء / يتفسّح –	+ سادن روحي / أن أطبّق الموج –
+ غرفة عملّيات / لا إنسانية –	+ حارس) / حتّى تجرحها –

والسّؤال الذي يجب أن يُواجه هنا، لماذا يتحوّل السّلب إلى إيجاب في العالم البديل ولا يتحوّل في العالم الواقع، بعبارة أخرى لماذا تُتذوّقُ الرّيح ويُطرب الابتلاءُ هنا، بينما يتفسّخُ البنفسج هناك وتصبح الأضواء قذرة.

والجواب هو أنّ النقص في عالم الواقع قد طغى على (الطبيعة) حتّى أصبح هو طبيعة في الأشياء وتقمّصها كليّة ممّا يستدعي استكمالا من الخارج[1] وهو ما يفسّر النفي والتعجّب في بداية المقطع الأوّل.

لم يبق شيء لم يُطبّق على مضغة قلبي! / كم هي مخيفة هذه القاذورات؟ حيث السلب هو الصفة المهيمنة في عالم الواقع–

– يتفسّخ بنفسجُ كثيرُ

– يقظ لحمي على طاولة التّشريح

– مهوش من كثرة المباضع والمخالب

عند هذا الحدّ من هيمنة النّقص يبدو الرّحيل بديلا، بل عالما كاملا.[2]

إنّ (السّفينة / الرّحيل / الحلمُ) كلّها وسيلة غاية تُستدعي لاستكمال بعض النّقص المعمّم، نقول وسيلة غاية لأنّها لا توصل إلاّ إلى ذاتها، وتستدعى كعالم ممكن آخر للإكمال (وعملية الإكمال) ممكنة فقط بسبب وجود نقص أصلي) حيث يستدعى (العشق الصّوفي) – هذه المرّة) –

1– ينظر: المرجع السّابق، ص 166.

2– المرجع نفسه، ص 167.

وسادنُ روحي وقد أطبق الموجُ
حتّى تجرّحها
أنّها وحّدت نفسها بالسّفينة
من ينتمي هكذا الانتماء

من المقطع السّابق

فنيت بعشق

وأفنيتُّه بفنائي

لينبت من فانيتين

بقاءُ

بنيت بيوتا من الوهم والدّمع

أين هو العشق؟ أين هو العشق؟

تمّ البناء

إذا كان هناك انفصالُ بين الذّات وموضوعها، بين الأنا والواقع في العالم الواقعي فإنّ في العالم البديل اتحادا كليّا بين الذّات وواقعها الجديد.

- يجد فعل الاتّحاد هذا دلالته بداية في قوله.

وسادن روحي وقد أطبق الموجُ حتّى (تجرّحها).

إذ إنّ صيغة الفعل الغريبة لغويا تجعل من الفعل المتعدّي الذي يحتاج فاعلا ومفعولا به طرفين يتحدان في صيغة لا تتطلّب مفعولا به واضحا هي صيغة (تفعل) مثل، تحقق أو تشقّق، ثمّ هو يوقع الفعل على ضمير المتصّل (الهاء) ربّما كقرينة ويدعّم هذه الدلالة بقوله:

أنّها وحّدت نفسها بالسّفينة

من ينتمي هكذا الانتماء[1]

يُلاحظ أنّ فعل التجرّح هذا يطال الروح لا الجسد، لكن الذي يحميها منه أنّها وحدّت نفسها بالسّفينة، (الحلم / الابتعاد) ذلك هو الانتماء وبوسعنا هنا أن نتساءل

1- الأعمال الكاملة، ص 450.

انتماء إلى ماذا؟ ونجيب بأنّه انتماء إلى عالم الواقع المتروك، وإذا كان الانتماء إنّما يكون لأرض، أو عقيدة، أو جماعة بالانضمام إليها جسدا والبقاء فيها، ولنا دليل على ذلك في أمّاكن أخرى حيث يقول مظفّر النواب،

عشقتني بالخنجر والهجر بلادي

أو قوله:

يطردني شدّا إليه[1]

إن الانتماء هنا إلى ما ينقذ الذّات من الوطن ومن العقيدة والجماعة من عالم الصوفي يجتمع النقيضان ولا يرتفع الثالث كما تذوب الحدود بين الأنا والهو، بين الجسد والروح، وبين الحاسة والحاسة... إلخ، هكذا نفهم قوله:

فنيت بعشق / وأفنيته بفناني / لينبت من فانيين / بقاء

تجتمع المتناقضات إذن

العاشق يفنى بعشقه

ثمّ الفانيان ينبتان بقاء

إنّ العشق يُفني إذا كان المعشوق (وهو هنا الوطن) سالبا، فيفنيه الشّاعر بالرّحيل، أين هو العشق؟ تمّ البناءُ، إذ بالرّحيل يتحقّق الحبُّ.

عند هذه النّقطة من القراءة نجدنا أمّام مفهوم مختلف (للانتماء) ذلك المفهوم الشائع عند دعاة الالتزام، والذي بموجبه يوصم كلّ معتزل لحركة الواقع وأهداف المجتمع بالانتماء، «من هنا فإنّ إنتاج دلالي ما (إيديولوجي) لا يعود إلى المدلول ككيان مكتف بذاته، بل يعود إلى الصّياغة التي تعطى له. وبعبارة أخرى فإنّ الملفوظ لا يستفيد كامل إمكاناته الدلالية إلاّ من خلال الآثار التي تتركها الذّات المتلفّظة لحظة إنتاجها لهذا الملفوظ، فالتمثيل (إعطاء معادل) لغوي لما هو غير لغوي ليس فعلا محايدا وبريئا».[2]

1- المرجع السّابق، ص 576.

2- سعيد بن كراد، النصّ السّردي، نحو سيميائيّات الإيديولوجيّة، دار الأمّان، الرّباط، ط1، 1996.

أنّنا بهذا نتأكّد من أنّ النصّ إذ يمثل قيمة أو مفهوما ما من عالم الواقع، لا يمثّلها كما هي دون تغيير وغلاّ فما الحاجة إلى النص ما دامت تلك القيمة موجودة قلبه، إنّ القيمة مجرّدة يُعاد تعريفها من خلال النسق الجديد محكومة بقواعده هو، وخاضعة لإعادة تشكيل عبر أداة توسّطية ذلك التشكيل هو ذاته ما يمثّل خصوصية العمل الفنّي وأثره الجمالي.

إنّ هذا التصوّر قد أدّى إلى اختلاف كبير بين **دافيد نوفيز** David Novitz وجاك ديريدا، حيث يرى نوفيتز أنّ هناك انفصالا بين عالمين أحدهما غير سيميوطيقي يتحكّم في عالم اللّغة وينظّمه، «نحن ندأب على مراقبة الموضوعات غير السيميوطيقية أو غير اللغوية كي نتحقّق بالتّجربة ممّا إذا كنّا قد وصفناها بشكل صحيح... إنّ تصرّفنا على هذا النّحو السالف يكشف عن عالم متجزّئ، عالم غير سيميوطيقي وغير لغوي يرهن بالضرورة، وحتما ما نقوله، بل ويرهن تنظيما له وما نصطنعه من تمييز وتصنيف»[1] وعلى العكس من ذلك فإنّ ديريدا يعتبر أنّ «تصوّراتنا ومعانينا، لا تمثل ولا تنقل أو لا تتطابق مع واقع غير لغوي، ومع مدلول متعال».[2] وهنا يتدخّل (ريشار رورتي) معلّقا–وهو ناقل النصّين أعلاه – بالقول، «من الواضح أنّ هناك فجوة بين القول بأن (س ترهن ص)، وأنّ (س ننقل ص) أو تتطابق معها»[3] غير أنّ تدخّل رورتي هذا لا يحل المشكل بل ينقلنا من مصطلح الرهن إلى مصطلح التّمثيل ليس إلاّ.

نهدف ممّا سبق الإشارة إلى عمق الإشكاليّة من جهة نروم فيما يأتي من قراءة لقصيدة (عروس السّفائن) تأكيد فكرة (الجدل) المشار إليها مرّات عديدة آنفا والتي تؤدّي إلى توحّد العالمين الواقعي والشّعري عبر الأداة التوسّطية السّيميوطيقية من خلال إعادة تشكيل لعناصر العالم الأوّل «إذا كان العُنصرُ الواقعي يتحدّد من خلال قدرته على الانتظام داخل ما يجود به اللسان وسمح له... أنّنا إذا أمّام ألسنة للأشياء،

1- البنيوية والتّفكيك، مرجع سابق ص30.

2- المرجع نفسه، ص 187.

3- م ن، المكان نفسه.

والألسنة Verbalisation ليست شيئا آخر سوى الإمساك بكُنهِ الأشياء في صيغة معمّقة لإمكانية استحضار الشّيء الغائب... »[1]

لعلّ هذا التصوّر أن يتضّح من خلال قراءة المقطع التّالي:

وأكشف ما نهشته الجوارحُ من مضغة الصّبر

أبقى الجراحَ مفتّحةً في رياح الممالح

لا يحلمُ الجرحُ ما لم يحدق ويخمر

ويصبح على ألم اللّيل

جرحا لكلّ قتيل

يعيدنا المقطع أعلاه إلى عالم الواقع، أو لنقل بتعبير أصّح يعيده إلينا ليسمهُ بشكل العالم البديل عالم الرّحلة والبحر ومادام هذا العالم الجديد حلمًا واتّحادا صوفيا فسيشكل عناصر العالم الأوّل بما يناسبه هو.

عالم الواقع	العالم البديل
– نهشته الجوارح / مضغة الصبر	– مفتحة / رياح الممالح
– الجراح	– يحلم، يحدق، يخمر
– ألم اللّيل	– يصبحٌ جرحا لكلّ قتيل
– قتيل	يُصبح

يتحّد العالم الأوّل ويتحول عبر فعل (يصبحُ) مع العالم الثّاني المميّز بنوع من الوجد الصوفي الممثّل هنا بإيقاع قوى وواضح في تكرار الحاء مع الخاء والجيم صوتا وكتابه 15 مرّة، والميم 12 مرّة، واللام 11 مرة، ويسهم بحر المتقارب بإيقاعه المتكرّر ووحدة تفعيلاته في تعميق هذه الوحدة.

على مستوى الدلالة فأنّه وبإبقاء (الجراح من عالم الواقع) مفتّحة (في رياح الممالح من العالم البديل)، ومن خلال التّحديق والتخمّر يصبح الجرح حالما ويتحوّل إلى جرح لكلّ قتيل، وبهذا لا يكفي أن نكون ضمن عالم الواقع (الخارج نصّي) كي

1– سعيد بن كراد، مرجع سابق، ص 34.

نكون (منتمين)، إنّ الإيديولوجيا كتصوّر عام ذي طبيعة مجرّدة وذي مبادئ عامة بعد أن تودع داخل سياق محدّد، وتُسلك في وضعيات عينية تأخذ شكل إيديولوجيا مجسّدة Idéologie matérialisée.[1]

يضعنا كلّ هذا أمّام إشكالية هل إنّ المعاني القبلية الخارج نصّية ويسمّيها بعض (الأكسيولوجيا) هي التي تتحكّم في التّشكيل الفنّي النصّي أم العكس هو الأصّح وهي الإشكاليّة التي يشير إليها الجرجاني – مع بعض الاختلاف طبعا – « ... لأنّ الذي يعرفه العقلاء عكس ذلك، وهو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللّفظ، فصعوبة ما صعب من السّجع هي صعوبة عُرضت في المعاني من أجل الألفاظ ذلك أنّه صعبَ عليك أن توفّق بين معاني تلك الألفاظ المسجّعة، وبين معاني الفصول التي جُعلت أردافا لها فلم تستطيع ذلك إلاّ بعد أن عدلت إلى أسلوب أو دخلت في ضرب من المجاز ».[2] ويمكن الاختلاف هنا في اختلاف السياق الثقافي.

ليس واضحا من نصّ الجرجاني أعلاه ما إذا كان العدولّ إلى أسلوب أو ضرب من المجاز هو للتعبير عن المعاني القبلية الخارجية كما هي أم هو عدول لتعديل تلك المعاني؟ والجواب على السّؤال رهنُ بالقراءة التي نقدّمها لنص الجرجاني، لعلّ ذلك هو السبب في حكم الناقد محمّد العمري، «يسعى الجرجاني إلى قلب الواقعة جاعلا الأصل فرعا والفرع أصلا، ففي حين يعتبر القائل عنصر المعنى عنصرا مساعدا ومقوّما بالنسبة للمقوّم الصّوتي، يرى الجرجاني أنّ تركيب المعنى هو المتأثر بسبق الألفاظ، وهذه مغالطة تتجاهل ميكانيزم عمل العناصر البنائية في الكلام ».[3]

إنّ قول الجرجاني إنّ تركيب المعنى هو المتأثّر بنسق الألفاظ يؤكّد ما قلناه سابقا ويجعل رأيه أرجح من رأي العمري، وذلك أنّه يشير غلى نوع من الجدل بين الطرفين، يميل إلى صالح اللفظ الذي بتشكلّه يتحقّق الجانب الفنّي – رغم أنّ الرّجل

1- المرجع السّابق، ص 40.

2- دلائل الإعجاز، ص 58.

3- محمد العمري، الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، إفريقيا الشرق، دط، 2001، ص 122.

من أنصار المعاني – وعليه نقول بتعبير واضح إنّ التشكيل اللفظي – إذا ما نجح – يَرهنُ معاني الواقع الخارجي ويشكّلها وفق نفسه هو

أمّا إذا لم ينجح – فأنّه يصبح مرهونا لتلك المعاني القبلية تشكّله هي وفق نسقها الخارج نصّي، عند هذا الحدّ ووفق هذا التصوّر نستطيع أن نستمّر في قراءة ما يلي من مقاطع القصيدة.

1. لقد دارت الشّمس دورتها
2. وارتاني الرّؤى
3. نائما خلف ألف شراع للعالم البديل
4. مجوسيّة قصّتي
5. معبد النار فيها
6. وقلبي على عجل للرّحيل
7. بعيدا عن الزّمن المبتلى
8. إنّ قليلا من الوزر أمتعتي المزدهاة
9. ولن تثقلي بالقليل
10. سأبقي المصابيح موقدة في بهاء الصّباح
11. مصالحة بين صحو الصبّاح وصحوي
12. وأبقي الرياح دليلي

(ب)

العالم الواقع (أ)

العالم البديل ب

كما هو واضح يهيمن في هذا المقطع العالم البديل على عالم الواقع لا من حيث المساحة بل من حيث تشكيل الخطاب، وهي العلاقة التي تمكّننا من فهم اللّغة (مستوى التركيب)، وبنية الزّمن (مستوى الدلالة)، وبنية الإيقاع (مستوى التّعبير).

ففي المستوى الأوّل يمكن أن نفهم قوله، ارتآني الرؤى بأنّ وحدة الشّاعر مع السّفينة / العالم جعلت الرائي والمرئي واحدا كما يتوحدُ العاشق مع معشوقه قياسا على (أنا من أهوى ومن أهوى أنا)، ففي العالم الجديد يُصبح (ممكنا) أن ترى الرؤى رائيها، بل يمكن أن تتغيّر اللّغة فيذكر المؤنّث فبدلا من القول، ارتأتني الرؤى، يقول، ارتآني حيث المفعول يصبح فاعلا والمذكّر مؤنّثا والجمع مفردا، كلّ ذلك إنّما ينّم عن (رهن)

العالم البديل لعالم الواقع من أجل إعادة تشكيل وفق مقتضيات النسق الجديد، علما أنّ « ارتآني الرؤى نائما » يناقض المألوف من أنّ النائم يرى في نومه فكأنّ الشّاعر هنا يرى (أو يُرى) صاحيا، ففي الحلم (الحلم بالسّفينة) يحلم، وهذا الحلم المضاعف ينتج صحوا في نوع من وحدة المتناقضات التي تصبح ممكنة في عالم صوفيّ، والتي تفسّر قوله في آخر المقطع:

مصالحة بين صحو الصباح وصحوي

وهو الأمر الذي يقودنا إلى المستوى الدلالي ونعني به الزّمن، حيث لا نكاد نتبين في هذا بأنّنا المستوى، في أيّ زمن تتم الحركة هل نحن في زمن العالم الواقعي أم في زمن العالم البديل فإذا قلنا في الزّمن الواقع، فغنّ ذلك يدحضه قوله:

دارت الشّمس دورتها / وارتآني الرؤى

بمعنى أنّنا هنا في زمن الرحيل، زمن السّفينة / الحلم، أمّا إذا قلنا بأنّنا في زمن العالم البديل فإنّ ذلك يدحضه قوله: بعيدا عن الزّمن المبتلى

كما يحدث التضارب بين، وقلبي على عجل للرحيل / وأبقي الرياح دليلي

إنّ التداخل في الأزمنة، يفسّر قوّة الشدّ والجذب بين العالمين لكن القوّة ستميل لصالح العالم البديل ويحسم ذلك قوله:

إنّ قليلا من الوزر / أمتعتي المزدهاة

ولمن تثقلي بالقليل

حيث إنّ بعضا من بقايا الزّمن الأوّل (الزّمن المبتلى) وهي الأمتعة المزدهاة هي بمثابة الوزر، لكنّها (الأمتعة) لقلّتها لن تُثقل العالم البديل (السّفينة) وهذا بدوره يقودنا إلى بنية الإيقاع،

حيث هناك نوع من التوازن في هذا المستوى بين العالمين

أ	ب
7- بعيدا عن الزّمن المبتلى 8- إنّ قليلا من الوزر/ أمتعني المزدهاة 9- ولن تثقلي بالقليل	10- سأبقى المصابيح موقدة في بهاء الصباح 11- مصالحة بين صحو الصباح وصحوي 12- وأبقى الرياح دليلي
يتكرّر هنا حرف اللام (8 مرات) الزاي (3 مرات) القاف (3 مرات)	الصاد (6 مرات) الحاء (7 مرات) الباء (06مرات) الياء (07 مرات)

إذا وضعنا في الاعتبار أنّ الإيقاع (ممثلا في التّكرار) ينتمي هنا إلى عالم الوجد الصوفي أي إلى العالم البديل، وإذا وضعنا في الاعتبار أيضا أنّ إيقاع العالم الأوّل إنّما يتمّ حين مخاطبة السّفينة (عالم ب) بان يُطلب منها الابتعاد اتّضح أنّ عالم (ب) يهيمن على عالم (أ) ويسمه بطابعه.

لعلّ هذه الهيمنة (الرهن) تتضح أكثر من خلال المقطع التّالي:

1) وأسألُ عن نورس	حاضر	صورة محسوسة بفعل
2) صاحب الرّوحَ في زمن البرق	ماضي+	
3) يومَ المحيطاتُ كانت تنامُ بحُضني	ماضي+ يوم	صورة محسوسة بفعل
4) نشوى		إحساس
5) ومازال ثوبي يخضّر من مائها	الآن حاضر+	
	بفعل الماضي	إحساس
6) يا له من زمان مضى بين ألف من السنوات الفتّية	ماضي+ مضى	إحساس
7) يا وجد يا وجد		
8) يا وجد ما كنت كاليوم دون حماس	ماضي كنت+	إحساس
	حاضر اليوم	إحساس

9) وما ظل في خاطري الآنا	الآن حاضر	إحساس
إلاّ النّشيجُ اللّجوج من اللُّجج النيلجية	الآن حاضر	صورة إحساس 5ج + 3ل + 2ن
10) والزَّبدُ الأرجوانُ المعشق في غسق باللالي	الآن حاضر	صورة إحساس معشق/غسق
11) هو الزبد الأرجوان المزخرف باللّيل	الآن حاضر	صورة إحساس أرجوان/لآلي
12) والقمر الآن من رهتي برتقال	الآن حاضر	صورة إحساس 2ز 2ر ج 2ت2م2ر 2ت3

على الرغم من تداخل الأزمنة خاصّة في الثامن والتاسع إلاّ أنّنا نستطيع أن نميّز الكلام عن الماضي (عالم الواقع) في أوّل المقطع، والكلام عن الحاضر (عالم البحر البديل) في آخره.

ففي العالم الأوّل كانت تغطى الصورة الإحساس، وفي الثّاني يطغي الصوت الإحساس أو بالأحرى يتلبّس الصوت الصورة في [النشيج اللجو من اللجج النّيلجية] بينما نلاحظ من خلال مقارنة السّطرين 5 و9:

ومازال ثوبي يخضّر من مائها / وما ظلّ في خاطري الآن إلاّ النشيج
صورة (دال) إحساس (مدلول) / (المدلول) إحساس (الدال) صوت

هكذا يُسحب عالم الصورة المحسوسة إلى عالم التّشكيل الصوتي المنظّم ويصبح الماضي آنا في الحاضر الذي يصبح مثمرا [والقمر الآن من زهرتي برتقال] ويذكرّنا هذا بقول سوزان برنار الذي مرّ معنا – في الجانب النّظري – « إنّ التكرار هو الذي يفرض بنية إيقاعية على الزّمن الواقعي للعمل »[1]، لكن وجه الاختلاف مع سوزان برنار يكمن

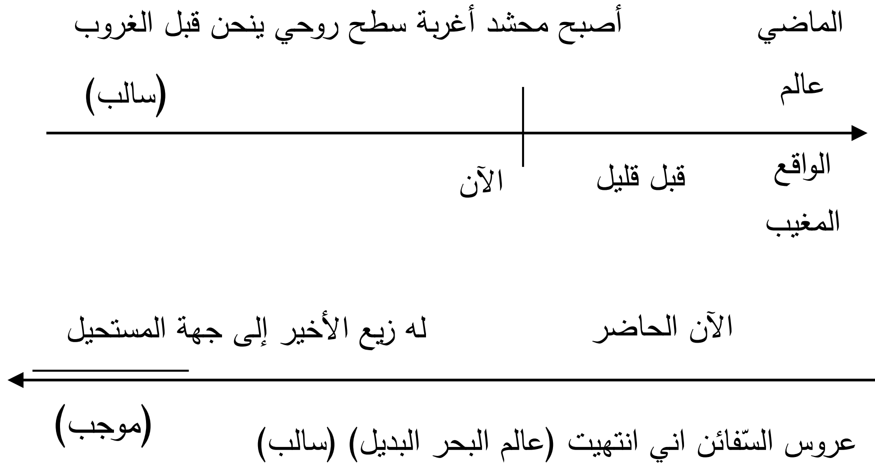
1– نقلا عن تودوروف، مفهوم الأدب، المرجع السّابق. ص61.

في أنّها ترى أنّ الشّعراء يرفضون بالنّثر ضربا من الفوضى على نظام الواقع، في حين يبدو أنّ العكس هو الصّحيح بالإيقاع يفرض نظام على الفوضى.

إنّ العبارة السّابقة لسوزان برنار وبقدر ما تضع يدها على بعض من الإشكاليّة لكنّها تهمل جانبا مهما منها وذلك بتبسيطها لمفهوم الزّمن بحيث أنّ الزّمن الواقعي يفترض في المقابل زمنا لا واقعا، لكنّنا وبالتمعّن في المقطع التّالي نكتشف أنّ الأمر أعقد من مجرّد معادلة ذات طرفين:

1) تغيرت مستعجلا أيها الفرح الضجّريٌ	الماضي
2) وأصبحَ محشِدَ سطحٌ روحي	حاضر فيه الماضي
أغربة سطح روحي	
3) ينحن قبيلَ مغيبِ الهلال	حاضر فيه الماضي
4) عروس السّفائن	
5) أين انتهيت إلى سطحك الذهبي	حاضر (ذهبي)
6) ورأسي إلى البحر	
7) تستافه رائحة اللانهائيات واللّيل	
8) تعبى	حاضر فيه الماضي
9) يطوّحها الموج ذات اليمين وذات الشمال	حاضر فيه الماضي
10) لقد ثقل الرّأس بالخمر والزّمن الصعب قبل قليل	حاضر فيه الماضي
11) وأنّهكني البحث في زمن للطحالب	الماضي
12) عن طحلب بالأقّل	الماضي
13) بالأقلّ يُصيخُ معي في الهزيع الأخير	الماضي
14) إلى جهة المستحيل	

إنّ (الآن) ممزّق بين الماضي والحاضر إلى حدّ الالتباس وهو الأمر الذي يجعله منتميا إلى الماضي وإلى المستقبل، وممزقا بين عالمين:



يهيمن الماضي عموما في المقطع – علما أنّ المقاطع هنا بمثابة قصائد قصيرة ضمن القصيدة الكبرى– بينما يأتي (الآن) ممزقا بين ماضيين مع ملاحظة أنّ (الآن) الأوّل من جهة الماضي هو إلى مغيب، في حين أنّ الآن الثّاني إلى جهة الحاضر هو إلى جهة المستحيل فهو آن ممتدّ.

يمكن أن نفهم سرّ هذا الآن الممزّق، الذي يجمع نقيضين من خلال فهمنا للنصّ التّالي: «يفسّر Pegy وجود طريقتين في تناول الحدث، تكمن إحداهما في تتبّع الحدث، والتقاط تحقّقه عب التاريخ، أي مجموع شروطه وتحقّقه فيها، ولكن تكمن الثّانية في ملاحقة الحدث، والاستقرار فيه كصيرورة بحيث نشب فيه ونشيخ في آن واحد ونعبرهّ بكلّ مكوّناته وخصائصه».[1]

ويعود هذا (الآن) ليبرز في أحد وجهيه في المقطع التّالي*:

1. لدى اللّه كلّ النوارس نامت
2. ولم يبق إلاّ سفينتك الآن

1– جيل دولوز، المرجع السّابق، ص 123.

* المقاطع هي –كما سبقت الإشارة– وحدات ذات نوع من الاستقلالية أشبه بقصائد مصغّرة، تفردُ لها بعض الطبعات صفحة خاصّة كما هو الشّأن بالنّسبة إلى ط3 للشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، 1993.

3. مبهورة بالشّمول

4. على وجهها من رذاذ الغُروب

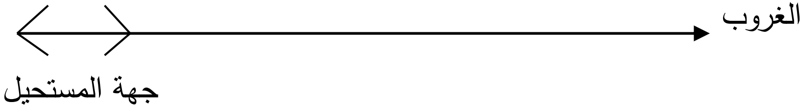
5. ومن عرق اللّه في الأرخبيل

6. فأين سيُلقي المراسي المساء

لقد كان الماضي هو المهيمن في المقطعين قبل هذا من خلال تمزّق الحاضر الآني، يتضّح ذلك من أفعال الماضي الناقص:

- مازال ثوبي يخضّر
- ماظلّ في خاطري الآن
- أصبح محشداً غربة سطح روحي

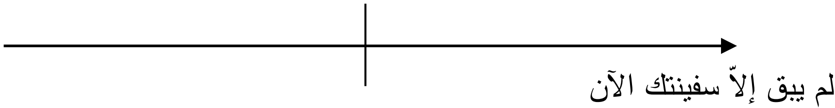
فهل يمكن فهم قوله، (والقمر الآن من زهرتي برتقال) تأويلا لانقسام الآن لصالح الماضي في المقطع قبل هذا حيث زمن الواقع.



أبحث في زمن للطحالب عن طحلب

يتخلّى (آن) الماضي عن بعض من سيطرته

لصالح الآن الممتدّ من الحاضر (زمن الرحيل)



لم يبق إلاّ سفينتك الآن

على وجهها من رذاذ الغروب / ومن عرق الله

حيث في رذاذ الغروب قلّة وانتهاء، وفي (عرق الله) كثرة ولا انتهاء.

يمثّل السّطر الأخير لحظة التردّد،

فأين سيلقي المراسي المساء؟

فعلى الرّغم من أنّ الأمر يبدو محسوما لصالح الحاضر / الآني لكن التردّد يظلّ يطبع الإحساس من خلال الاستفهام؟ لذلك يُسنَدُ الفعلُ إلى المساء (الزّمن) وليس إلى المراسي، هذا التردّد يفسّرهُ الجمع بين المتناقضين قبل هذا المقطع:

يا له من زمان مضى بين ألف من السّنوات ≠ تغيّرت مستعجلا أيّها الفرحُ الضجري

امتداد وبعد عجلة وقرب

إنّ ذلك (الفرح الضجري) على عجلته يبدو كأنّه زمان ممتدّ ومصرّ على الاستمرار إنّ «ما يحفظ حكما ليس المواد، التي تشكّل الشّرط الواقعي، ولكن مادام هذا الشرط مؤمنا، فما يُحفظ بذاته هو المؤثّر الانفعالي، حتّى ولو كانت الموادُّ لا تدوم إلا بضع ثوان، فأنّها قد تعطى للإحساس القدرة على الوجود وحفظ ذاته، من الأبديّة التي تتعايش مع هذه المدّة القصيرة فالإحساس لا يتحقّق في المواد دون أن تنتقل المواد كلّيا إلى الإحساس».[1]

من هذا المنطلق نستطيع أن نستوعب مفهوم **هيدجر** بين الآني والراهن إنّ، «هذا الحضور اللازماني للحاضر هو حاضر أكثر حذرية من التوالي، أنّه الحاضر الذي ينطوي عليه اسم الوجود، والذي يلتقي عبره ما تمّ وما لم يتمّ بعد أو بالأحرى يستجيب أحدهما للآخر بكيفية تخالف ما نعنيه عادة بالتوالي»[2] هذا الشدّ والجذب الذي يخضع له حاضر يأتي ولا يأتي سيُصبح مفسَّرا ومُفسّرا لتردّد الشّاعر بين واقعين بتحلل احداهما في الآخر، ومفسَّرا بالجمع بين دوال متناقضة،

1) بنيت بيوتا من الدّمع
2) هدَّمها الجذفُ
3) كيما يتمّ البناء
4) ومنذ نهارين في وحدة المتناقض
5) هذي السّفينة

1- المرجع السّابق، ص 174.

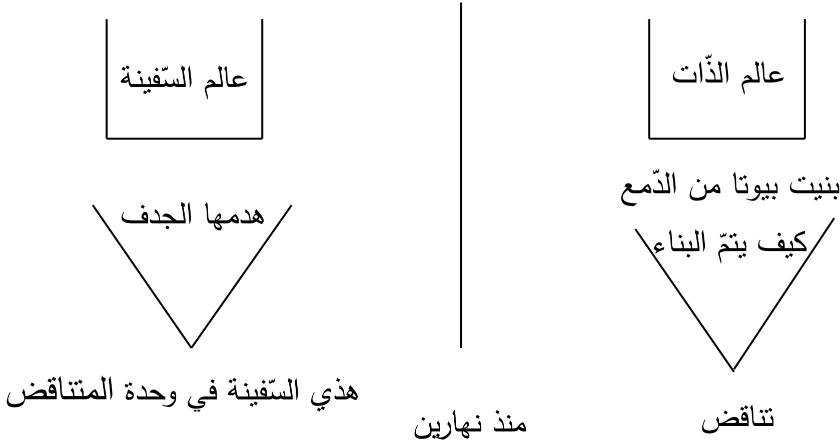
2- ينظر: عبد السلام بن عبد العالي، الفكر الفلسفي المعاصر، المرجع السّابق، ص36.

6) يدفعها ويدافعها الابتداء

7) يكاد السكون لما في الشراع من الاندفاع

8) طبيعته يستمّد

– هنا يعمل الواقع البديل (الحاضر) على مَحوِ ما علق من عالم الواقع (الماضي) بنقل الصّراع إلى ذات الشّاعر، أو بتعبير آخر تصبح المواجهة سافرة بين العالم البديل (السّفينة / الحلم / البحر) وبين الذّات.



عندها يكادُ يُحسم الصّراع بشكل ما أو يوشك، ويكاد السّكون يستمّد طبيعته من اندفاع الشّراع الذي يعاني هو الآخر من أنّه يَدفعه ويُدافِعه الابتداءُ «إنّ دوام الحضور يُحمل كما على كفّتي ميزان، تعارض الأضداد الحدّية من أعلى السّماء إلى أعمق هاوية... لكن في الوقت نفسه تجد المتناقضات نفسها طليقة بفعل الحضور الدّائم في وَحدة انتماءاتها المتبادلة، ولا تسمح هذه الوَحدة للمسافة التي تفصل أن تنجو من فترة التّسوية بل تحليلها إلى الدّعة التي تلتمع، انطلاقا من احتدام المعركة حيث الواحد يدفع الآخر إلى حيّز الظّهور، إنّ ما يعتق هو وحدة دوام الحضور ».[1]

1– مارتن هيدجر، إنشاء المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، المرجع السّابق، ص72.

بوسعنا بعد هذا أن نتساءل كيف يمكن للانتهاء أن يتحوّل إلى انتماء وللمنتهي أن يتحوّل إلى لا منته، وكيف يمكن للمحدّد أن يمتدّ وللسكون أن يتحرّك، أنّنا وبفهم الاتّحاد بين عالم الذّات وعالم الحلم / السّفينة: « (الجبل الأخضر سائر أبدا) يقول العالم كاي Kaitre Kai ويشير إلى جبل تاييو، يرمز الجبل إلى الثبات كما يبدو في الرّؤية العادية، لكّنه في الرّؤية غير العادية متحرّك أبدا يظهر ويغيب كلّ لحظة في هذه العملية المتواصلة من الظهور الغياب يتجسّد... البُعد الزّمني »[1].

بردّ الأمر إذن إلى العالم الصوفي يمكن فهم الجمع بين المتناقضات، ويمكن فهم أنواع التحوّل بين عالم الواقع وعالم الحلم وفهم البعد الزّمني يتأتى أكثر بفهم التصوّر الصوفي لوَحدة المتناقضات، ولمسألة وحدة العالم الدّاخلي والخارجي ولمكانه الحلمُ من المعرفة الصّوفية.[2]

ينقلنا مظفّر النوّاب في المقطع الموالي إلى مستوى آخر من هذه العلاقة علاقة التحوّل مستوى أشرنا إليه بشكل مقتضب سابقا،

تحـــــــــوّل	
1. سليل السّفائن واللانهائيات	1. من اللانتهاء إلى الواقع المنتهى إلى اللامنتهى.
2. يا لانتشائك	2. تحوّل الصّوت إلى الصورة
3. إذ يهزج البحر بالزبد الزّئبقي	3. تحوّل الجماد إلى محس
4. ويزهو الزّبر جدو اللازورد	
5. أيا لا زورد	
6. أيا لا زورد أيا لا زورد	
7. إذا هزج البحر فالكون زاء منونة	4. تحوّل الكون إلى حرف
8. فوقها شدّة	
9. فوقها	

1- أدونيس، الصّوفية والسّوريالية، دار السّاقي، دط، دت، ص70.

2- ينظر: المرجع السّابق، ص ص 50 وما بعدها.

10. ثمّ مدٌّ 11. وللشدَّ من بعد ذلك شدٌّ 12. وللشدَّ شدٌّ 13. وإنّيِ على الحبلِ من مركبي في الظّلام، أشّد 14. وعلى دفتي في الهزيع 15. كما خصر أنثى أشّد 16. وتندمل الآن يا صاحبي. 17. فالنّجوم هنا لا تعدُّ	 5. توحد الذّات مع ذاتها

هذه التحوّلات تتم عبْرَ حالة محدّدة وفي زمن معيّن، أمّا الحالة فهي الانتشاء الذي هو أشبه بالوجدِ الصّوفي وأقرب إلى حبّ الأنثى «كما خصر أنثى أشّد »

أمّا الزّمن فيدّل عليه:

- (في الظلام أشّد)
- (في الهزيع كما خِصرُ أنثى أشّدُّ)
- (الآن يا صاحبي)
- (النّجوم هنا لا تعدُّ)

إنّ الوحدة مع السّفينة تمّر عبر حالة من الوجد، وشدّة التمسّك بالسّفينة يؤازرها شدّ تمسك بالزّمن الذي هو اللّيل، شدّة اللّيل هو زمن الحلم، واللّيل هو زمن الرّؤية بالأعماق، وأخيرا فإنّ اللّيل نقيضُ النّهار الذي هو زمنُ الواقع والملموس والرّؤية المباشرة، إنّ الإصرار على إدامة اللّيل هو إصرار على إدامة الواقع الذي يحضر فيه، واقع الأعماق:

موغل في السرّ مندسّ بنار الماء في الأعماق

يا طائر يحكي لماء أزرق بالوجد في الأعماق

ما أبعد الأعماق[1]

أمّا وجه الاختلاف الذي أشرنا إليه أعلاه فهو التغيّر من الانتشاء بالشطح إلى الانتشاء بالإيقاع، من الحركة في المكان إلى الحركة في الزمان ممثلا في تكرار أصوات معيّنة، الزاي، الدال، الهاء، الراء، اللام*. من هنا القول بأنّه تحوّل على مستوى آخر كما سنوضّح:

التحوّل من عالم الواقع ◄—— إلى عالم الحلم الصّوفي ◄—— إلى عالم الشّاعر
التحوّل من الملموس الواحد ◄—— إلى الإحساس بالمتناقضات //
البحر◄—— يهزج بالزّبد الزئبقي ◄—— الانتشاء ◄—— (يا لانتشائك)
الزبر جد ◄—— ويزهو الزبر جد والازورد
تحوّل من التّعبير عن الوجد بالشطح إلى التّعبير عنه بالإيقاع
تمجيد المتصوّفة لحرف الألف* المميّز بجرسه ◄—————— تحوّل الكون إلى حرف (الزاي)
تحول النهار ◄—————— إلى اللّيل
تحول من حبّ المرأة ◄—————— إلى حبّ السّفينة

مع علمنا أنّ النّغم أصل من أصول المعرفة عند المتصوّفة بل من أقواها[2]، لكنّنا هنا ركّزنا على اقتصار مظفر النواب عليه والتحوّل إليه عبر إيقاع التّكرار بعد الاتّحاد مع حلم الّفينة، في حين يعبّر المتصوّفة عن حالة الوجد بالشطح كما هو معروف « إنّ اللّغة تحيل إلى العالم بخلاف الموسيقى ».[3]

1- المساورة أمّام الباب الثّاني مصدر مذكور، القصيدة بالعنوان نفسه، ص82.

*- عند الصوفية أن الحروف كلها محورة عن شكل الألف وهو تحول بصري.

- أندونيس، الصوفية والسوريالية ص 102.

2- مقال لوبوميل دولزل، بنيوية مدرسة براغ ص 31.

3- مجموعة كتّاب البنيوية والتّفكيك، المرجع السّابق، ص 31.

يعود تداخل الزّمن دالا على تداخل الواقعين على توتّر اللّحظة وانشدادها بين طرفين على شكل ماض لا يكادّ وحاضر يوشك أن يحضر.

1. وأنت كما خلق الله في نشوة الخلق بين الصوارى	الحـلــم
2. يؤجّج ما قد تبقّى من الشّيب برقُ	لدى النّشوة يعمل الانخطاف فيما بقي من زمن
3. ويعبث فيما تبقّى من القلب رعدُ	وما بقي من إحساس
عجيب صراخك في غمرات البنفسج والكون	صراخك (موجود)، لا يند (غير موجود)
إذ يصل العتبات الأخيرة في صبوة	
لا ينِدُّ الصراخ	= في العتبة الأخيرة بين العالمين لا يند
	الواقـــــع
عروس السّفائن	
لا تتركيني على أمْقَتِ السّاحلين	= الساحل حيث الشّاعر
يجنُّ جنوني	عالم (أ)
إذا رنّ في هدأة اللّيل بعد	= البعد يرّن في اللّيل (ب)
أهيم إذا رنّ بعد	= علاقة هيمان بالبعد (ب)
عروس السّفائن	
لا تتركيني لدى حاكم وسِخٍ يَستبَدُّ	= صفة الحاكم + فعل الاستبداد أ

بالتأمّل في دلالات المقطع أعلاه يتضّح أنّ التداخل في الزّمن ناتج عن تداخل العالمين، فإذ ننتظر أنّ الشّاعر قد أصبح في عالم السّفينة / الحلم وفي من الخلق، يَطلب من السّفينة ألاّ تتركه في أمقت الشّاطئين لدى حاكم يُسند إله فعل الاستبداد مضارعا بدلا من صفته (دليل استمرار الماضي في الحاضر). بعبارة أخرى يوصف العالم بأنّه (يستند) دليلا على الاستمراريّة بدلا من (مستبد)

من هنا نلاحظ أنّ النّشوة لا تكتمل – والبروق علامة الانخطاب عند الصّوفية – لأنّها لا تفعل فعلها إلاّ فيما تبقّى من زمن ومن إحساس، فكأنّ الوقوف هنا يتمّ في عتبة بين زمنين، لذلك فإنّ صرخات الدّهشة لا تصدر.

وفي المقابل أيضا فإنّ عالم الواقع هو الآخر مشروخ إذ إنّ رنين البعد في هدأة اللّيل يدفعان الشّاعر إلى الجنون والهيمان، وهما أي الظلام (المضيء) والصّوت علامتان من عالم الحلم، فكأنّنا بهذا أمّام حاضر (زمن السّفينة) جاء ولم يأت وأمّام ماض (زمن الواقع) مضى ولم يذهب أو لنقل بتعبير أصّح أمّام حاضر ممتدّ.

إنّ العلاقة بين الواقع وما وراء الواقع ليست علاقة تناظر أو تماثل، وأيّ تصوّر من هذا القبيل يؤدّي إلى تقطيع للزمن بشكل مبسّط على أنّه (آنات منفصلة) ذلك « أنّ الحلم والواقع إناءان مستطرقان ماؤهما متداخل وواحد... لكن ما وراء الواقع ليس مطلقا قائما بذاته، ومنفصلا وإنّما هو مفهوم مترابط مع الواقع ترابط المعنى والصورة في الصّوفية، والمدهش العجيب هو كيفية تجلّي ما وراء الواقع في الواقع »[1].

يأتي تعضيدُ الحلم بممكنات العالم الصوفي في قصيدة « عروس السّفائن » لأنّ الحلم غير الصّوفي ربّما شابهُ كثير منن عناصر الواقع، كذلك الشّأن بالنّسبة إلى رمز الخمر، وهو رمز معروف عند الصّوفية يُستبعد ويُستبدل في المقطع التّالي بسبب من أنّه لم يعُد له فعل في الواقع:

1. لقد كفّت الخمر عن فعلها فيّ
2. ممّا تداويتِ
3. وأريدَّ بالصّبر جلد
4. أحَبُّ الحروب لها شهقة بعدها
5. لا تندُّ

الحروف شهقة لا تند		

1– أدونيس، المرجع السّابق، ص 88، 89.

6. وما العاشقون سوى شدّه الله أسرارها 7. فإنّ ساح صمغُ البنفسج في موهن البحر صارت تتّز	البديل	الحبّ شدّة الله أسرارها لا تحدّ	
8. وصرت ألزّ ألز 9. عروس السّفائن والبرد في ألحق الصبح خزّ 10. وليس يهاجر في الفجر إلاّ الإوزُّ 11. رسا السّأم السّر مديٌّ بجسمي 12. وليس سوى غامضات البحار التي تستفزُّ		سرمدية السّأم في الواقع $\neq$ استقرار غموض البحار	تجاوب (السّين) و (الصاد)

كنّا أشرنا سابقا إلى رمزية الحروف عند المتصوّفة، وهو باب واسع وعميق شغل المتوّفين والبّاحثين في التصوّف، والشّاعر هنا يستثمر بعضا من إمكانيات هذه الرّمزية التي باندماجها في مسار النصّ تأخذ أبعادها الخاصّة في جدل العلاقة بين الواقع وما وراءه، يضاف إلى رمزية الحروف إيقاعها عبر أحرف الصفير، والجمع بين دلالة السّأم من عالم الواقع، والإيقاع من عالم الإبحار وحيث فعل الرّسو يجمع بين العالمين.

نستطيع تبين التعارضات بشكل جليّ من (خلال الّطر 11) بحصر بعض صفات العالم الذي تنتمي إليه كلّ مفردة.

رســا السّــأم السّرمديّ بجسمى

عالم الواقع

عالم البحر / الحلم

من الواقع

أبدي

ينتمي إلى البحر

ـــــــان

عالم الواقع

مادي
معنوي

معنوي
مادي

لقد كنّا لا حظنا أنّ خاصية النّغم يتسّم بها عالم البحر (إذ يهزج) لكنّها هنا تميّز الكلام عن الواقع بمعنى أنّها تؤخذ من الأوّل لتلقي على الثّاني وفي مقابل ذلك فإنّ دلالة التنافر مع الواقع تأخذ شكل الأبدي، وبتعبير آخر فإنّ ما يفترض فيه أنّه أنيّ (السّأم) يوشك أن يحتلّ مكان الأبديّ، من هنا فإنّ الحسم يأتي من الأبدي الحقيق (حلم الابتعاد) في قوله، (وليس سوى غامضات البّحار التي تستفّز)، إنّ تبادلا في المواقع بين فعل الرّسو المؤقّت والدّيمومة يحدث بإضافة أحدهما إلى الآخر (الرّسو السّرمدي)، والعكس صحيح بحصر (السّرمدي الدّائم) في الجسم الفاني، وإن الرحيل إلى غامضات البحار فيه شكل من إعادة الأمور إلى نصابها.

كان ابن عربي أهم من انشغلوا برمزية الحروف، وبعلاقة العالمين، «انشغل ابن عربي بالعلاقة بين المطلق والمحدود، وأرسى مجموعة من المفاهيم من خلالها، ولم يَسْتَنْبِتْ لهذه العلاقة قلبا فحسب، بل استثمر إمكاناتها القرائية، وبلغ مناطق بعيدة من تأويلها، وقد أشرك الحروف في التّأويل واعتبرها خزانا لأوجه هذه العلاقة، ذلك ما يتضّح من تقسيمه للحروف انطلاقا من الوشائح التي تصل الإلهي بالإنسي في تصوّره»[1]. على ضوء هذا التصوّر نقرأ المقطع السّابق:

الخمر (في الواقع)	**الحروف الحبّ الإلهي**	
كفّت الخمر عن فعلها فيّ أريد بالصبّر جلدُ	لها شهقة لا تنّد الحاء في الحبّ الجسدي «تأويلا»	شدّة الله ليس تحدُّ
↓	↓	↓
الخّـــــاء	الحـــــاء	الشـــــدّة
=	=	=
المحدود	غير المكتمل	اللامحدود

الملاحظ أنّ شدّة الله تتحقّق في شروط محدّدة «إن ساح صمغ البنفسج في موهن البحر» تنزُّ، لكنّ هناك شروطا أخرى من جانب الشّاعر تجعل علاقة الوصل لا تكتمل، ويدّل على ذلك فعل (ألزّ)، علما أنّ الألف واللاّم والزاي هي من حروف الحضرة الإلهية – وحروف هذا الفعل لا تنتمي إلى العالم الإنسي، ما يفيد أن الفعل

1– خالد بلقاسم، الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2004، ص49.

الإنساني في الحبّ هنا معطّل، يضاف إلى ذلك شرط آخر معطَّل فالبرد من ألق الصبح خزَّ، مع ملاحظة أنّ (صيغة موهن البحر) دالة بغرابتها، إذ إنّ (موهنَ) معناها منتصف اللّيل، لكنّها هنا تضاف إلى البحر، بما يساوي زمن البحر، لكن زمن البحر هذا بما هو زمن الوصل الإلهي يحدّه (ألق الصبح)، فيقطع عالمُ الواقع عالم الحلم، ويهيمن المنتهى على اللامنتهى، وهو ما يفسّر نسبة صفة (السّرمدي) إلى السّأم ويفسّر صورة (البّرد من ألق الصّبح خزُ)، ثمّ إنّ هذا التجاذب بين (السّين) و(الصّاد) عبر التّكرار يتجلّى في فعل (يستفز)، غير أنّ هيمنة (المحدود غلى اللامحدود) هيمنة مؤقّتة إذ إنّ غامضات البّحار تنادي.

إنّ التعارضات بين العالمين تكون أحيانا خفّية تحتاج إلى استجلاء كما مرّ معنا، وفي أحيان أخرى قد تبدو جليّة بعض الشّيء تبعا لتوازن الشدّ والجذب بين العالمين كما في المقطع التّالي، (على أن تكون أ إشارة إلى عالم الواقع، وب إلى عالم الحلم البحر).

1) أصيحُ خُذِيني
2) لأسمع أجراسها، إن برقا بقلبي يلزُّ
3) أنا عاشق أيهذي البحار أجرا سكن
(ب)

4) فقد أوحشتني الشّوارع
5) ممّا بها من رؤوس تجزُّ
6) وفاضَ، وفاض الإناءُ
(أ)

يدلُّ السّطر الأوّل أنّنا في (أ) لكن الكلام موجّه إلى (ب)، بمعنى أنّ عبارة «أصيح خذيني» يوضّح أنّنا في عالم الواقع، في حين أنّ الخطاب موجّه إلى (السّفينة / البحر) بضمير المخاطب الذي يقرب الغائب في (لأسمع اجراسها / أنا عاشق أجر اسكنّ)

وفي المقابل فإنّ ما يفترض أنّه حاضر أو أنّنا حاضرون فيه وهو عالم الواقع يتمّ الكلام عنه بضمير الغائب، من باب إبعاد الحاضر، (أوحشتني الشوارع)

ويمكن أن نلحظ علاقة الشدّ والجذب بين العالمين من خلال اللّغة التي يتمّ التوسّط بها للكلام على كلّ عالم على حدة، حيث يأتي الكلام من العالم البديل ثخينا عبر الاستعارات غير المألوفة في الاستعارتين المركّبتين:

إن برقا بقلبي يلزّ / أنا عاشق أيهذي البحار أجر اسكن

مع ملاحظة أنّ فعل (يلزُّ) – كما هو مألوف يعبّر عن التصاق الأجسام الذي يسند هنا إلى القلب – بحيث يصبح دالا على عدم اكتمال التواصل إذ يقتصر على الرّغبة الكامنة في الدّاخل.

وفي المقابل فإنّ الكلام عن عالم الواقع يأتي شفافا وبسيطا، الدّال فيه لصيق بمدلولة، حيث الاستعارة في (أوحشتني الشوارع)، والكناية في (فاض الإناء)، هما تعبيران مستهلكان، يأتيان بمثابة تحصيل الحاصل لفعل جزّ الرّؤوس، ومع ملاحظة أنّ فعلي الصراخ والّماع يتقابلان بانتماء كلّ منهما إلى عالم، فالصّراخ الممكن في الواقع يستحيل عجيبا في العالم البديل (عجيبُ صراخك... لا ينّد) في مقابل السّماع (لا سمع أحر اسهنّ) الذي يصبح ممكنا عن بعد.

لئن ظلت العلاقة بين العالمين واحدة وممثّلة في استمرارية الشدّ والجذب، فإنّ الأهم هو في الأشكال التي تتبدّى عبرها، إذ إنّ هذه العلاقة لا تكتسب معانيها في حال التجريد بل تكتسب تلك المعاني بعد أن تتلبّس وضعيات متعدّدة ومتجدّدة.

«إنّ الصّراع بين الواقع والحلم، بين المحدود واللامحدود كقيمتين (أكسيولوجيتين) في مستواهما التّجريدي أنّ هذا الصّراع لا يتضّح إلاّ بالانضواء في سياقات مختلفة من خلال التداول والممارسة »[1] من هذا التصوّر نقرأ المقطع الآتي،

1) بنيت بيوتا من الوهم والدّمع
2) أين هو العشق؟ أين هو العشق
3) تمّ، لقد تمّ، تمّ البناءُ الجمع
4) أحاورُ روحي، وكلُّ حوار مع الرّوح ماءُ

مقطع يكرّره الشّاعر
الوهم والدّمع فانيان
بين سالبين يولد موجب، (البناء)

1- ينظر سعيد بن كراء، النصّ السّردي، المرجع السّابق، ص ص 36 وما بعدها

5) بكى طائر العمر في قفصي

6) مذ رأي مخلبَ الموت ينزل في صحبه

7) ولكف الغناء

8) متى أيهذي العروس، يجيء الزّمان الصفاءُ؟

9) ففي القلب مملكة للدمامل

10) والجسد الآن في غاية الاعتلال

بتفكيك المقطع وإعادة تركيبه تتضّح العلاقة بشكل مختلف:

المحدود	**اللامحدود**
– بكى طائر العمر في قفصي	– تمّ البناء
– مخلب الموت ينزل في صحبه	– كلّ حوار مع الرّوح ماء
– ويكّف الغناء	≠
– القلب مملكة للدمامل	– يجيء الزّمان الصّفاء
– الجسد الآن في غاية الاعتلال	

لئن كانت السيطرة (الآن) للمحدود –كما قد يبدو– من خلال علامات الفناء، فإنّ العلّاج من الحوار مع الرّوح الخالد وفتح اللّحظة المنتهية أمّام التّساؤل والتّوق إلى الزّمان الصّفاء، بمعنى أنّه ما إن توشك الحلقة أن تنغلق على اللّحظة (العمر في قفصه) حتّى يتمّ كسر الحدود بالحوار مع الرّوح الأزلي والسّؤال عن الزّمن الصّفاء زمن الخلود.

يذكر موكاروفسكي بشأن العلاقة بين العالم الواقعي وعالم الفنّ أنّه «يتأسّس العمل الفنيَّ من حيث هو علامة على توتّر جدلي بين نوعين من العلاقة بالواقع، علاقة بواقع عينيًّ، يحيل إليه مباشرة، وعلاقة بالواقع عموما ».[1]

بمعنى أنّ هنالك مرجعية ثنائيّة، إحداهما خاصّة بالواقع المباشر والأخرى عامة مرتبطة بواقع أعم ويضيف موضّحا، «معنى النصّ لا يتشكّل بفعل الواقع الذي يستمد

1– البنيوية والتّفكيك عن مقال: لوبوميلدويزل، ص 31.

منه موضوعه المباشر، بل يتشكّل معناه من مجموع الوقائع أو العالم بأسره أو بتعبير أكثر دقّة من التّجربة الوجودية المكتملة لدى المؤلّف أو المتلّقي ».[1]

استنادا إلى الرأي الوجيه أعلاه – مع بعض الاختلاف– يمكن قراءة هذا المقطع:

1) خذيني لأقرأ روح العواصف = روح العواصف (في عالم البحر)

2) حين تعانق سخط اللّيالي يعانق

3) خذيني فإنّ العصارة تغرق بالانحلال = سخط اللّيالي (من عالم الواقع)

4) خُذيني خُذيني = في البحر تغرق العصارة بالانحلال

5) فما البحر في حاجة للسّؤال = الواقع يحتاج إلى التساؤل ليستمّر

6) خذيني = البحر استمرار لا يحتاج إلى السّؤال

7) فليس سوى تعب البحر يشفي ويُنقذ من فقمات المقاهي، العام مخلص من الخاص

البحر يشفي من فقمات المقاهي (ثرثرة البشر غير المجدية)

8) كفى لغطا عاهرا أيّها الفقمات — فقمات الواقع لغطها عاهر

9) كفى يا ضفادع! هذا النّقيق الدّنيء — وضفادع الواقع نقيقها دنيء/عكس البحر

فأنتم سبات!

التقاليد محدّدة وموجّهة أنّها بوصلة

10) سأصر خالواقع

11) يا بحر! يا بحر!يا بحر!يا رقص!

12) يا ربّ يا عتمات

13) زُحارٌ بكلّ التّقاليد — البوصلة تتبع البحر، فيوجّهها ولا توجّهه

14) لا يتبع البحر بوصلة بل تتابعه البوصلات

1– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

ليس الواقع الخاص (المباشر) والواقع العام (غير المباشر) متناظرين بشكل معزول بل هما متداخلان يكمل أحدهما الآخر، غير أنّ الممتدّ هو الذي يكمل المحدود أو العام يكمل الخاص ويوجّهه أي أنّ السّيطرة هي لعالم البحر الحالم وليست للواقع، فالواقع (الذي كان في غاية الاعتلال سابقا) شفي هنا على يدّ البحر، والواقع الذي كان يدفع إلى السّؤال يكمله البحر الذي لا يحتاج إلى سؤال، إنّ العام منقذ من الخاص.

عند المقطع الموالي يحدث نوع من المنعرج في مسار العلاقة بين العالمين عالم الواقع وعالم الحلم، بشكل ملفت:

1) لقد كنتُ أحلم	←	زمن الحلم ماض
2) وعيا الحلم وعيا		
3) وفي حلُم بالذي سوف يأتي،		محتوى الحلم مستقبليٌّ (ب)
4) وفاءُ		الانتماء لما يأتي
5) ومرّت جنازة طفل على حلمي بالعشيَّ		
6) يُرادُ بها ظاهرُ الشّامِ		
7) قلتُ أنانيةً كربلاءُ؟		
8) فقالوا من اللاّجئينَ		
9) كفرتُ		
10) وهل ثمَّ أرضُ تسمّى لجوءا		(أ)
11) لنُدفن فيها		
12) وهل من التّراب كذلك،		
13) مقبرة أغنياءُ		
14) ومقبرة فقراء؟		

تمثّل الأسطر الأربعة الأوّلى عالم الحلم البديل الذي يجمع بين نقيضين فمن جهة هو حلم، ومن جهة أخرى هو حلم في الوعي، فهو مزيج من حضور العقل وغيابه، ومن هنا جمعه بين زمنين، زمن الحلم ذاته في الماضي، وزمن محتوى الحلم

في المستقبل، هذا الذي يُحكَمُ بأنّه وفاء، إنّ الانتماء إلى الواقع والوفاء له يكمن في البّحث عن أفق له خارجَهُ أي في المستقبل تحديدا، وهذا تصوّر مختلف للانتماء.

أمّا المقطع من 5 إلى 14 فيشير إلى عالم الواقع ممثلا من جهة في موضوع البّحث عن مقبرة لدفن جثّة طفل من اللاجئين، وممثلا من جهة أخرى في توضيح الموقف الإيديولوجي من الموضوع، وهو موقف لا يتوارى بزخرفة بلاغيّة عميقة، أنّه نبذ للظلم (أثانية كربلاء)؟، ونبذ سياسة الأمر الواقع (وهل ثمَّ أرض تُسمّى لجوءا) ثمّ نبذ الموقف الطبقي (وهل في التراب كذلك، مقبرة أغنياء، ومقبرة فقراء؟).

الملاحظ مرّة أخرى أنّه ليس هناك استيلاء لأحد الزّمنين على مشرح التّجربة، فلا زمن (الحلم / السّفينة/ البحر) وهو زمن الدّيمومة يسيطر، ولا زمن الواقع الآتي بمواضيعه الملحة يستحوذ على مجريات القصيدة، مع عدم إغفال أنّ العلاقة بين الطرفين علاقة محتوٍ (ب) بمحتوًى (أ) حيث يخضع الثّاني إلى نوع من التّأثير ومن تأطير الأوّل.

لفهم كيف أنّ عالم الحلم يحتوي ويؤطّر عالم الواقع هنا، علينا أن نتأمّل قوله، «وفي حلم بالذي سوف يأتي وفاء» وقوله: «ومرّت على حلمي جنازة طفل» فمن العبارة الأوّلى نستقي أنّنا لسنا أمّام حدث تم وانقضى بل أمّام محاولة لاستشراف الآتي، أو فرضّية تستلزم جوابا، ومن العبارة الثّانية يلفت الانتباه (مرّ على حلمي) وليس في حلمي، فكأنّ الذي سيأتي ضاغط على سيرورة الحلم فلا يتركه حلما خالصا، لعلّ في الأمر بعضا من التأويل في القراءة، لكن عناصر من النصّ تستدعي تساؤلا فإجابة.

إنّنا إذا سلّمنا بأنّ ما يأتي (لا حدث–مرجعٌ) فلا بدّ من التساؤل عن مرجعيّته إذن ونجيب بأنّ عالم الواقع ضاغط على وعي الشّاعر لا يتركه يلفت نحو زمن آخر ؛وهو يزوّده بعناصر منه كموضوع اللجوء، وموضوع الأرض، وموضوع الظّلم...إلخ.

لكنّ الشّاعر لا يستسلم لذلك الواقع بعد (أن فاض الإناء) لذلك يُضفي عليه من عالمه الافتراضي «ماذا لو توّفي لاجئ في أرض اقتسمها الظلم فأين الدفن» ومادام اللاجئ لا أرض له، والميّت لا بدّ له من أرض، كإشكاليّة من الواقع وإن لم تكن وقعت فإنّ ذلك يؤرق حلم الشّاعر، يضغط عليه ويتأطّر به واقع الشّاعر.

النقطة الثّانية التي تساعد على فهم كيف أنّ عالم الحلم يؤطر عالم الواقع تكمن في التساؤل، كيف ينمكن لموقف طبقيّ يتأسّس على إيمان بصراع الطبقات أن ينفي هذا الأساس:

« وهل في التّراب كذلك

مقبرة أغنياء

ومقبرة فقراء؟ »

لكي نعثر على نوع من الإجابة علينا أن نرجع إلى الإطار الذي تمّ الانطلاق منه إنّ المحدود بحاجة إلى ما يكمله، وعالم الواقع هنالك أغنياء وفقراء فعلا وكلّ طبقية تحديدُ يحتاج إلى لا محدود وإلى عالم لا منته، أنّه الموت حيث تنتفي الحدود وينطلق الزّمن من عقاله، وتأكيدا لذلك يمكن أن نقرأ قوله:

وهل ثمّ أرض تسمّى لجوءا

لندفن فيها

إذا لم تكن هنالك أرض تسمّى لجوءا، فلماذا لا نبحث عن جواب فوق الأرض؟ بل تأتي عبارة: لندفن فيها بحثا عن جواب في الزمان الممتدّ، حيث لكلّ إنسان مكان فيه لا يمكن أن يُسمّى لجوءا ؛ إنّ (شكل) الإيديولوجيّة الجديد هنا ممثلا في اللاطبقية) يصبح نتيجة طبيعية للامحدودية ولا نهائية زمن الحلم.

إنّ الحدث هنا (حدث جنازة الطّفل التي يُبحث لها عن مكان للدّفن) يتجاذبه حدّان ينزع به نحو التّجريد والعمومية (مثل كلّ جنازة لاجئ)، وحدّ ينزع به نحو التّخصيص (جنازة بعينها وفق ملابسه خاصّة بها) هكذا نفهم قول **دولوز / غاثاري**: « نحن نحقّق الحدث أو نجريه كلّمرة نزج به طوعا أو إكراه حالة الأشياء، ولكننا نعاكس إجراءه، حيثما نجرده عن حالة الأشياء في كل مرة نحاول أن نستخرج منه المفهوم »[1]، ومن هذا المنطلق نقرأ قول مظفّر النواب:

1- دولوز/ غاثاري، ما هي الفلسفة، ص 167.

تلفّت في ظاهر الشّام

أبحث عن مواضيع ⎫ تجريد ⟵ موضعٌ لا يمت لغير منابعه.

لا يمت لغير منابعه ⎬

ندفن الطفل فيه ⎭

وقد دب فينا المساء

– دب فينا المساء

وكان على كل أرض نظام الحوانيت — – على كل أرض نظام الحوانيت

يدفعنا الغروب ⎫ تخصيص – يدفعنا الغروب

وكان يشار لنا غرباء ⎬ – حين دنونا

وحين دنّونا لمقبرة

ليس من مالكين لها ⎭ ⟵ تجريد

جعجع الحرس الأموي بنا

– فرزت للخليفة ⎫ تخصيص

– بل يفرز الخلفاء ⎭

إن البّحث عن أرض مطلقة (موضع لا تمتّ لغير منابعه) بلا تحديد من شروط أو زمان يضبطه زمن الواقع بكل تحديداته وشروطه يدل على ذلك قوله (دبّ فينا المساء)، (على كلّ أرض نظام) (يدفعنا الغروب)، (و كان يشار لنا غرباء)... إلخ، مع ملاحظة تكرار فعل الماضي الناقص "كان"، وأنّ جلّ الأفعال تجري في الماضي، وحتّى الأرض التي ظن أن لا مالكين لها اتضح أنّها فرزت للخليفة، ويأتي التعليق – بل يفرز الخلفاء – دلالة على وجوب أن لا تتحدّد المقبرة بالسياسة بل تتحدّد السياسة بالمقبرة أو لنقل عالم السياسة المنتهي بزمن المقبرة اللامنتهي في محاولة لرفع الحدث نحو التجريد، بعد أن تم تقييده وتخصيصه بالشّروط.

يتطلّب الكلام عن أي من العالمين قدرة على التّمييز والتّشخيص في كل مرة يعاد فيها الكلام عنهما، فلا يمكن البقاء عند مستوى محدّد من التعبير، بمعنى أن كلامها عن الظلم أو الطبقيّة مثلا لا يكتسب وجاهته إلا بمزيد من التّمثيل لهما وتخصيصهما من أجل

أن تتحدّد معالمهما أكثر، وذلك بأن يسلك المفهوم أو القيمة أو الظاهرة في سياق أكثر خصوصية وأكثر وضوحا، ينطبق هذا الكلام على المقطع الموالي:

1) واكفهّر على تلّة البعيد الشّتاء — حالة 1
2) وهذي الجنازة أصغر من أصبعي — حالة 2
3) فادفنوها ادفنوها — حالة 3
4) وأمّ الجنازة يكسرها الانحناء — حالة 4
5) وجد الجنازة أعمى يتأتّى والعين يرشح منها على الصمت ماء
6) وقيل لنا مبلغ يحسم الأمر، فاجتمع الفقراء الظلم فعل عام
7) فللمال، أفعاله يستفز — الرشوة من أجل
8) هنا دفن الطفل في آخر الأمر — الدفـــــن
9) يا أرض غزّة فاسترجعيه — الرشوة من أجل الدفن
لئلا مقابرهم تستفز — عدم العثور — تخصيص للخاص
9) وليس يهاجر في موهن اللّيل إلاّ الإوزُ — على مقبرة للطفل

تعتبر كلّ حالة مزيدا من التخصيص والتمييز للحدث فالحالة الأوّلى ظرف الزّمن المؤطّر للحدث (الشتاء) المكفهر، الحالة الثّانية، صغر حجم الجنازة، والحالة الثالثة حالة الأم التي يكسرها الانحناء، والحالة الرابعة حالة الجد وهي أكثر الحالات تخصيصا بوصفه بالعمى، التأتأة، ورشح العين.

أمّا هذه الدرجة من التّخصيص للشروط المزريّة، التي يجري فيها حدث الجنازة، جنازة اللاجئين الفقراء، يتمّ تخصيص الظلم والعتو بفعل الرشوة، «قيل لنا مبلغ يحسم الأمر فاجتمع الفقراء، فللمال أفعاله تستفز »، وإمعانا في هذا التحديد يتمّ اللجوء إلى طلب مغلف بالسّخريّة: «يا أرض غزة استرجعيه لئلا مقابرهم تستفز فكأن المقابر ستمارس هي الأخرى فعل التفرقة، وترفض الجنازة.

قد يبدو فعل التّخصيص هذا إيغالا في عالم الواقع وأحداثه، غير أن يمكن أن يفسّر بأنّه مزيد من التبرير لفعل الابتعاد والانتماء إلى زمن الأحلام أو زمن المستقبل، إن كل تحديد هو في جوهره ممهد للاتحديد، وكل رسم للواقع المنتهى هو رسم لنقص

بحاجة إلى إكمال من عالم بديل لا منته، ثم لا ننسى أن أحداث الواقع هذه إنّما تجري في الحلم، من هنا تبرير السّطر 11.

وليس يهاجر في موهن اللّيل إلاّ الإوزُّ.

ولعلّ يكون مبررا أيضا إلى للالتفات إلى العالم البديل في المقطع الموالي حيث الخطاب يوجه فجأة إلى عروس السّفائن:

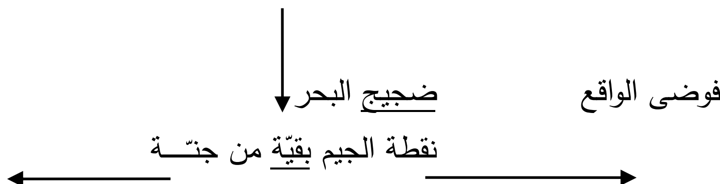
1) عروس السّفائن
2) إنّ المراكب إن لم يكن فوقها
3) عالم بالبحار تنّز ب
4) ويلقى بها اللّيل منهكة، يتناوح فيها النئيج
5) ويرتفع البحر جيما عجيبا،
6) إذا ما تصاعد في اللّيل منه الضجيج
7) وما نقطة الجيم إلا البقيّة من جنّة
8) أنّهك البحر فيها الأريج أ
9) واسأل هل نزل الطفل في قبره لاجئا بين أمواتنا
10) لكأنّ اللجوء مصير لجوج

إذا كان المقطع قبل هذا كلامّا عن عالم الواقع إلا السّطر 11، فإنّ العكس يحصل هنا الكلام مع السّفينة وعن البحر، وهذا التبادل في المواقع هو تجسيد لعلاقة المراوحة بين العالمين تعبيرا عن الحاضر المتوتر بين طرفين بين لحظة لا تكاد تنقرض وآت يأبى أن يحضر حضورا تامّا.

انطلاقا من الملاحظة الأخيرة ندرك السّبب أن الكلام عن العالم البديل عالم البحر هو هنا شدة التوتر، يتضح ذلك من خلال أسلوب الشرط (إن لم يكن فوقها) ومن خلال أسلوب القصر (وما نقطة الجيم إلا) إضافة إلى الأفعال والصفقات السالبة (تنز، يلقى، منهكة، يتناوح، النئيج، الضجيج، أنّهك، لجوج) فكأن العالم البديل لا ينتمي إلى زمنه، لأنّه مسكون بالزّمن السّابق، وإمعانا في الدلالة على لحظة التوتر بين زمنين فإنّ الزّمن السّابق لا يهيمن كله ونلحظ ذلك من خلال الصورة، (إنّ البحار

إن لم يكن فوقها عالم بالبحار تنز) التي تأتي مفاجئة ومضارعة لمعرفة فعل المال والرشوة في بحر الواقع.

ومن خلال الصورة الثّانية، وما نقطة الجيم إلا البقية من جنّة، نجد أنفسنا أمّام إشكاليّة تؤكد هذا التوتّر:



فهل الجنّة مضت وبقى منها الجيم؟ أم هي لم تأت وجاء منها الجيم؟، مع الإشارة إلى أن رمزيّة الحروف هنا ممثلة في الجيم تصبح معكوسة أي أنّها سالبة بعد أن جاءت في سياق سالب، أو لنقل لم تكتمل إيجابياتها بفعل سلبية الواقع، للتّدليل على «أنّنا لا نستطيع أن ندرك ما يحتوي عليه الواقع إلا من خلال ما يجود به اللّسان ويسمح، وذلك أن الواقعي، هو كل ما هو قابل للتّعيين... إنّ الأمر يتعلّق في هذه الحالة بترويض لساني للطبيعة... أنّنا إذا أمّام ألسنة للأشياء»[1] بمعنى أن شكل دلالة (الزّمن الواقعي/اللاواقعي هنا) يخضع لمسار النص ويخضع تشكله بمجرى مقارنة بين مقطع سابق وبين المقطع الموالي حيث تحضر علامات تتكرر وتغيب أخرى.

مقطع سابق	المقطع الحالي
عروس السّفائن عروس السّفائن	
ألصقت ظهري على خشب الشّمس فيك	أسندت ظهري على خشب الشّمس فيك
حريصا على الصمت	حريصا على خشب الشّمس
مدمى من الناس في البر	
أستنجد البحر	أن الجماهير في شغل والدهاقين في قمة النفط
قبل قراءة بوصلتي ودليلي	
والزمان على عجل للرحيل	في حكة بين أفخاذهم

1- سعيد بن كراد، النص اليردي، المرجع السّابق، نص سابق نقلا عن كبيدي فارجا، ص34.

ألصقت الآن أسندت » مدمى من الناس في البحر	
أستنجد البحر	
قبل قراءة بوصلتي	وقلبي على عجل للرحيل

إنّ تداخل الزمانين وتقاطع العالمين إلى حد الالتباس، لا يمنع من معرفة درجة هيمنة أحدهما على الآخر عبر مسار النص ذاته، وذلك بتفكيك النص وتتبّع اختلاف العلامات في كل مقطع كما هو الشأن فيما يلي:

مقطع سابق	المقطع الحالي
دارت الشّمس دورتها	دارت الشّمس دورتها
وارتآني الرؤى	وانتهى اليوم
نائما خلف ألف شراع	والشّمس ترجئ بعض الدقائق قبل الأصيل

يمكن التّعبير عن الفرق هنا بالقول إن المقطع السّابق تعبير عن رحيل الإنسان في الزّمن حيث الزّمن قار والإنسان يقطعه (أو يستبدل به) زمن الحلم، أمّا الآن فالزّمن يسير (وانتهى اليوم / والشّمس ترجئ بعض الدقائق)، لكن اليوم هنا انتهى ولم ينتبه (ترجئ).

سابق	حالي
وقلبي على عجل للرحيل	والزمان على عجل للرحيل

بالطريقة ذاتها يمكن قراءة مقطع حاضر بمقطع سابق:

السّابق	الحالي
لقد ثقل الرأس بالخمر والزّمن الصعب	خذيني إلى البحر يا أيهذي العروس
قبل قليل	لقد مل قلبي ألاعيب أهل السياسة
وأنّهكني البحث في زمن	والرأس أثقله الخمر والزّمن الصعب
قبل قليل	
كلام الآن عن وجود في الماضي	وجود الآن وكلام عن الماضي

وعلى ضوء التّعارض الذي قرأنا به الاختلاف (أو الاشتباه) يمكن أن نقرأ توحد الزّمن أو تشابه الاختلاف من خلال الصورتين بين مقطع سابق ومقطع حالي للتّدليل على أن التكرار يحرك المعنى إلى ما ليس هو.

السّابق	الحالي
لدى الله كل النوارس نامت ولم يبق إلا سفينتك الآن مبهورة بالشمول	كل النوارس نامت ولم يبق إلا السّفينة مبهورة بالشمول

انقسام إلى زمن وعالم لا منته (الله) وزمن وعالم منتهيين (سفينتك الآن بنسبة النوارس إلى الله والسّفينة إلى المتكلّم	بتعريف السّفينة دون إضافة وإسقاط كلمة الآن، يتمّ الاتحاد والدخول في الزّمن الممتد.

من خلال هذه المقارنة يتضح تفريق ديريدا بين القول بأن التكرار يقوى المعنى ويثبته ويسمّيه الترددية lterabilité وبين التكرار التي يزحزح المعنى حاملا أثرا من الأوّل ومحفزا إياه لمعنى قادم، غير أنّه تلزم الإشارة إلى أن معنى اتحاد الزمان هذا مؤقت هو الأخر كما كان انقسامه مؤقتا في انتظار ما سيؤول إليه الأمر عبر تعدد السّياقات وتواليها من جهة، ثم إن التوتر في الزمان –كما سبقت الإشارة– يظلّ يهيمن على العلاقة صانعا من (الآن) امتدادا، ومن الحاضر راهنا بالمعنى المشار إليه باستمرار في هذه القراءة[1].

3. الامتداد إلى الجهة الأخرى

تشكّل بعض مقاطع القصيدة مفاصل هي بمثابة منعرجات، فالعلاقات بين الأزمنة أو بين العوالم لا تأخذ مسارا محدّدا، ولا تتجه إلى جهة واحدة، العلاقة بين الماضي والمستقبل مثلا، ليست إذا هي العلاقة الوحيدة التي تتجاذب الحاضر، بل يمكن العودة إلى الماضي ذاته– على اعتبار أنّه انقطع واندثر– للبحث في عمقه عن ديمومة للحاضر مادام الآتي يأبى أن يحضر كلية.

1– ينظر: ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبين ص 67.

هذا الفعل هو الذي نجد له تجسيدا في المقطع التّالي:

1) عروس الزّمن الحركة	
2) يا هودجا يتهودج بين الكواكب	- يتهودج
3) فليمرج البحر	- يمرج
4) ولتحمليني	- ولتحمليني
5) أرى عربات الزمان مطهمة -أرى عربات الزمان	- عربات
6) تلج الأبديّة في معبد الشّمس	- تلج الأبديّة - تلج
7) شامخة طيّبة الآن-الآن	
8) تلبس كل مفاتنها نهدها في اهتزاز	- اهتزاز
9) ويرتفع الحزن من فوق أكتافها	- يرتفع
10) يتبارك بالموكب الملكي	

كما هو واضح من المقطع أعلاه فإنّ عروس السّفائن بوسعها الارتفاع (بين الكواكب) كما بوسعها الالتفاف على نفسها نحو الماضي حيث الأبديّة والخلود في (معبد الشّمس) وفي (طيبة) زمن الفراعنة، وحيث (الآن) ليس لحظة في الحاضر بل في الماضي (شامخة طيّبة الآن)، لكن آن الماضي قد أوغل في الحركة رغم كل إيجابياته حيث (عربات الزمان مهطعة / وطيّبة شامخة / تلبس كل مفاتنها / يرتفع الحزن من فوق أكتافها / يتبارك بالموكب) هذه الإيجابية تغوص في الأبديّة لكنّها أيضا توشك أن تفسح المجال تحت ضغط الحاضر لزمن السّلب الواقعي:

ترتفع الابتهالات... فرعون		- الأصوات
يرتفع الصبح... فرعون فرعون	حركة	- الزّمن
يرتفع المجد فرعون		- القيم
ترتفع الخيل بالرسن الذهبية		- الكائنات والأشياء
أصرخ قف!		
يتوقف ربّ الزمان	وقوف	اللامنتهى (رب)

إنّ هذه القراءة توقعنا في نوع من اللّبس، إذ كيف نقول بأنّ راهنيّة الزّمن تكمن في ماض يوشك أن ينقرض ومستقبل يوشك أن يأتي، أو لنقل أنّه الحاضر الذي لا يحضر فكيف يطلب هنا من الزّمن أن يتوقف في الحاضر؟ ونشير أنّه ليس ظاهري فحسب يمكن أن ينجلي بقراءة المقطع متكاملا.

أصرخ، قف !

يتوقف ربُّ الزّمان

وقلبي توقف في الحزن كالحجر الأردواز

وطيبة شامخة نهدها في اهتزاز

لقد أشرنا سابقا– في الباب النظري – أن فهم الحاضر زمنيّا يتوقّف على فهمنا لعلاقته بالحركة والثبات وقدمنا لذلك مثالا **لجوناثان كالر Jonathan culler** بالسّهم الذي هو في انطلاقه موجود في نقطة مستقلة عند كل لحظة، أنّه دائما في نقطة مستقلة، وليس في حالة حركة، والحال أنّه في حالة حركة كل لحظة منذ انطلاقه، «والسبب في أنّنا نظن أن الواقعي هو ما يكون حاضرا عند لحظة محدّدة، أن اللحظة الحاضرة تبدو لنا بسيطة ومطلقة لا يمكن معه حلها إلى عناصر أبسط».[1].

إنّ العبارة المشار إليها أعلاه تفسّر بالقول:

وقلبي توقف في الحزن كالحجر الأردواز ⟵ زمن الواقع

مرارة+ قساوة+ سواد

يناظر هذه العبارة قول سابق للشّاعر:

وقلبي على عجل للرّحيل ⟵ زمن الحلم

بمعنى أن المتوقّف في حال حركة بالنظر إلى اختلاف الزّمنين والتوتر وعدم القدرة على مجاراة الزّمن في أبديته فيطلب منه أن يتوقّف[2] ولكن:

طيبة شامخةٌ نهدها في اهتزاز

1– البنيوية والتفكيك، المرجع السّابق، مقال جوناثان كالر، ص157.

2 – ينظر العربي الذهبي، شعريات المتخيّل اقتراب ظاهراتي، مرجع سابق، ص 290 وما بعدها.

إنّ هذه المفارقة مربكة ما لم تفكّك إلى عناصرها البسيطة وهي تستمر متحكّمة في المقطع الموالي حيث تتضح أكثر عبر (التّخصيص).

رفعت رأسي إلى نسر طيبة فوق الجبين الذي

مسحته الخليفة بالخّمر والاعتزاز

أفرعون

يا من تخلّد أهرامك الموت

أسرع

هنالك من يبتني هرما للمخازي

تفرز وجه الإله وألهب ظهر الجياد سياطا قرحها.

قلنا إنّ الواقعي هو الذي يكون حاضرا عند أية لحظة، ولتأييد هذا الحضور يتمّ اللجوء إلى مزيد من الواقع ومن تخصيصه في مقابل الحضور المتحرك في الزّمن البديل ممثلا هنا في زمن فرعون الذي دخل الأبديّة.

أفرعون يا من تخلّد أهرامك الموت   زمن الخلود

≠

هنالك من يبتني هرما للمخازي   زمن فناء الواقع

فكأنّ الزّمن الثّاني يعمل على النقيض من الأوّل على قطع الزّمن، الأوّل يخلد الموت أمّا الثّاني فيقتل الخلود لكن المشكلة هي أن هنالك تعارضا بين الزّمنين، وهو ما يعمق حسن المأساة:

تقزز وجه الإله وألهب ظهر الجياد سياطا

مع ملاحظة أن فرعون هنا أشار إليه باسم الإله حيث يتجلّى الوجه الأبدي مقابل الإنساني الفاني (فرعون) الذي يأخذ اسمه فراعنة الواقع فيما يلي:

صحت، قف أيها السادن الأبديُّ

فمن يملكون السّدانة قد سرقوا شعب مصر

زوّروا شعب مصر

وقعوا باسم مصر، ومصر براء

شربوا نخبها، وهي جائعة ليس في قدميها حذاء

ولكن متى كان فرعون يصغى

تماما كما لم يفلح عبر المستقبل، ولم يفلح عبر الماضي ممثلا في الزّمن الفرعوني الذي لا يصغي، وكما يتلبس اللاهوت الناسوت في فرعون كذلك يتلبس الزّمن الأبدي زمن الواقع، يطبعه بسمة عدم الإصغاء، إن هذا (الآن) أصبح مجسّدا في أحداث خاصّة، (سرقوا شعب مصر، زوروا شعب مصر، شربوا نخبها وهي جائعة ليس في قدميها حذاء) وقد كان دافعا نحو الآتي، ثم نحو الماضي ويزيد في كل مرة من حدة التوتر الذي لا يحسم، ثم يدفع الشّاعر إلى العودة رويدا إلى لحظة الحاضر:

دعوت أبا المسك

لكن متى كافور يصغي

استجرت المماليك

لكنهم أرسلوا مصر فوق الجمال لوالي الجزيرة كسوة

ووالي الجزيرة بين سراويله

الحل والربط والزيت والموت والحرب

والسّلم والعنعنات

وأكثر ما يفرخ الإمعات

إذا كان الماضي الفرعوني (الذّهبي) بكلّ إيجابيّاته لا يصغى، فكيف لعصر كافور بكلّ سلبيّاته أن يصغي، بعد أن تم إرسال مصر فوق الجمال لوالي الجزيرة، لكن الملاحظة هنا أن الماضي المملوكي لا يذهب إليه، بل يؤتى به ليسقط على الحاضر، يمكن التّمثيل للعلّاقة بين الأزمنة هنا على الشكل التّالي:

الزّمن الفرعوني	الزّمن المملوكي		
×	×	×	×
الحاضر	الحاضر	الماضي	الحاضر
في	في		
الماضي	الماضي	الحاضر	الحاضر

(شامخة طيبة الآن)	(استجرت المماليك)	(لئن كان كافورهم أمس خصبا فكافورهم اليوم تتجب فيه الخصاء)	(إلقاء القبض على ناصر في قبره)

عند الحاضر من الواقع سيتمّ التوقّف مليا لاستعراض جملة من الأحداث والظّواهر حيث الثّورة تتهيأ في صعيد مصر (حيث السلاح الخفيُّ يعدُّ)، القضاء على تاريخ عبد الناصر (ولكنهم ألقوا القبض ميتا عليه) سجن الرأي الحر (ومهما السّجون تضّم أمّاما).

كلّ تلك الأحداث شوائب تعلق بالزّمن ينتظر أن تغسلها الثورة (فإنّ في النيل ما يغسل الدهر) كأنّنا أمّام حاضرين، أحدهما سالب يمثل في أحداث الاستبداد والبطش، أمّا الآخر فخفي ينتظر صعوده، أو كأن الأوّل عابر والثّاني هو الأصل.

وحين الصّعيد يطوق قصر المماليك

لست أبالغ

يجتمع الله في الناصرة

بهذا الشّكل يتمّ إقصاء الحاضر البائد لأجل حاضر أبديّ، لكن ليس دون تشريح للحاضر الأوّل، وإمعان في تخصيص سلبياته.

– تقول البيانات قد قتلوا عاملا واحدا تكذب العاهرة.

– أرى الأرض تنقل أيضا مع النفط في الباخرة.

– والذين هنا يمسحون قذارتهم بالقروض لقد تمت الدائرة.

كل هذا التطواف عبر الأزمنة إنما كان يتمّ في الحلم، في زمن السّفينة البديل، أنّها أحلام في الحلم بحثا عن (إكمال) للنقص، وعن لحظة لا يهيمن فيها الواقع السالب لا يهيمن.

عروس السّفائن

أصحرت مبتعدا عن هناءات روحي فيك

فإنّي من أمّة

تنفجر في ليلها الصحراء

على ألاّ يفهم الحلم المركب، بأنّه مجرد إمعان في الهروب، بل هو نتيجة للتوتر بين واقعين « هكذا ليس الحلم... هربا من عالم لا يرضى الفرد، وإنما هو دافع بحثه على تجاوز الصعوبات والعوائق ».[1]

إن هذا التوتّر بين الزّمنين يتراخى حينا حتّى يبدو أن أحدهما قد بسط هيمنته، هذا التوتر قد يصبح مبطنا وقد يظهر إلى السطح، وفي الحالين فإنّ القبض عليه لا يتمّ إلا بإعادة مطابقة النص لنفسه أحيانا.

سابقا **أحيانا**

بعيدا عن الزّمن المبتلى يا سفينة ≠ عروس السّفائن أصحرت مبتعدا عن هناءات روحي فيه

إنّ الجيئة والذهاب بين الزّمنين يمثل لب التجربة وإطارها، حيث الاستسلام لأحدهما هو استسلام للانقراض الذي يقاوم بالأمل في إتحاد الواقعين كما في قوله:

- فإنّي من أمّة تتفجر في ليلها الصحراء } ليل الصّحراء موت

أو قوله:

- أمدُّ جذوري تضرب في الأرض

عن ثقة ثم في الأرض مهما يشكك ماء } تفجّر الماء منها حياة

لعلّ هذا هو ما يفسر العودة مرة أخرى إلى الماضي للحديث مع أبي ذر الغفّاري (رضي الله عنه) الذي بموقفه أفلح في كسر زمن الواقع، أو لنقل فرض عليه زمنه.

- وما كفن قد شرطت } سيطرة زمن الخلود
- وعشت به في الزّمان فنارا، تحاولك العادياء } على زمن الفناء
- وأنّك في الفكر والروح أصل، ومن معجز الملتقى توحد الزّمنين

يتوحد فيك الثرى والثراء } في ديمومة هي الهدف المنشود

يتوحد فيك الثرى والفضاء

1- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 89.

وتتجّلى هذه الرّغبة في سيطرة الزّمن البديل إلى السطح هذه المرة بشكل جليّ:

بكى طائر العمر في قفصي — الفناء

إذ رأى مخلب الموت ينزل في صحبه — يقطع

ويكفُّ الغناء — الغناء

فانتبه أن يصدح كي يسكر القفص الدنيوي — الغناء يسكر

فإنّ انفلاتا من الشّرط — زمن

بدء لفك الشّروط — الفناء

إنّ زمن الواقع شارط وكلّ انفلات من شروطه هو انفلات من الفناء، وإدامةٌ للزّمن:

ومنذ نهارين والطّائر المشرئبُّ يحدق في الأفق

ماذا تراه يشف الوراء؟ — صراع المتناقضين

كأن به هاجسا يتقرب من خطر

أو به خطر، أنّها الأرض تدخل منزلة وتشاء وحدتهما

هو الآن في وحدة المتناقض

حيث يتمّ النقيض الجديد — اكتمال الجدل

ويستكمل الدورة الانحناء — بنقيض جديد

بغضّ النّظر عن جدل المتناقضات في المادية التاريخيّة الذي يتجلّى في قوله:

هو الآن في وحدة المتناقض

حيث يتمّ النقيض الجديد

إنّ الإيديولوجي–كما أشرنا–لا يأخذ شكله الخاص إلاّ بعد أن يُسلك في سياق لغويّ، وهو ما يسترعي الانتباه إذ إن السطرين أعلاه يأتيان بعد (هي الأرض تدخل منزله وتشاء)، والسطران يبدءان بالضمير (هو) ثم الظّرف (الآن)، حيث إنّ دخول الأرض زمنا آخر ينعكس على المتكلّم كما في قوله سابقا بعد الابتعاد عن الواقع إلى البحر.

وتندملُ الآن يا صاحبي

أمّا الآن فبعد أن احتوى زمن الديمومة زمن الفناء فإنّ الوجود يكتمل كما يتضّح من المقارنة التّالية:

الواقع سابقا		**حاليا**
خنازير هذا الخليج يبيعوننا	≠	هو الآن في وحدة المتناقض
والذين هنا يمسحون قذارتهم بالقروض		حيث يتمّ النقيض الجديد

<u>لقد تمت الدّائرة ويستكمل الدّورة الانحناء</u>

إنّ دائريّة زمن الواقع قفص دنيويٌّ، حين أن دائرة الزّمن البديل ديمومة من هنا فإنّ تساؤلنا عن ماهية (النّقيض الجديد)؟ يجد جوابه في أن الفناء يستحوذ عليه البقاء بالحلم أوّلا:

كأنّ من الحلم يرشح عشق وماء

وبالغناء ثانيا:

كأنّ الجمال بليل الجزيرة سوف يطول عليها الحداء.

وبالشّعر ثالثا:

كأنّ الذي قتل المتنبّي لشعرى من ابتداء

كل ذلك يجتمع في فعل الرحيل والهجرة فوق الواقع بطاقة الشّاعر وإبداعه:

لأمر يهاجر هذا الذي اسمه المتنبي
وما قدر أنّه في الجزيرة يوما
وفي مصر يوما واقع مجزّأ
وفي الشّام يوما جزاء سلبيته
فأرض مجزّأة، والتجزؤ فيها جزاء
عروس السّفائن الحلّ في الهجرة فوق
كل على قدر الزيت فيها يضاء الواقع

4. آليات استحضار البدائل

حين نتكلم عن الاستحضار Représenter أو كما يشاع (التمثيل) فإنّنا إنما نشير إلى حالة غياب وإعادة إحضار Re مضافا إليها فعل Présenter، لكن المقصود ليس إعادة استنساخ، أنّه الإحضار الذي يأخذ أشكالا وطرقا لا حصر لها، فمثلا يصدر **مظفر النواب** قصيدة « المساواة أمّام الباب الثّاني » بسطرين في صفحة منفصلة:

زهرة ذابلة في آخر الحديقة

جسدي كله حاسة شم الآن

فالغياب هنا يمثله الذبول والبعد (في آخر الحديقة) بغض النظر عن الحضور الفيزيقي، لكن الإحضار عند الفينومينولوجي سيكون حضورا في وعي وإدراك الذّات وفي شكل هذا الحضور، إذ إن الجسد كله يتحول إلى حاسة شم عبر (تراسل الحواس correspondance) حيث إن باقي الحواس يحتاج إلى عالم فيزيقي، وهي (أي الحواس) هنا تتحول إلى فعل الشم الذي لا يستلزم حضور الشيء أمّام البصر مثلا وهكذا تبدأ قصيدة « المساواة أمّام الباب الثّاني » من غياب الموضوع الخارجي:

1) في طريق اللّيل ضاع الحادث الثّاني

2) وضاعت زهرة الصبّار

3) لا تسل عنّي لماذا جنّتي في النار؟

4) جنّتي في النّار

5) فالهوى أسرار

6) والذي يغضي على جمر الغضا أسرار

7) يا الذي تخفي الهوى بالصبر

8) يا بالله كيف النّار تخفي النار؟

يحتاج فهم السّطر الأوّل إلى تأويل من المتلقّي كالتّساؤل عما إذا كان الحادث الثّاني هو حادث الزّهرة الذي لا يتكرر لسبب بسيط هو أنّها ضاعت في طريق اللّيل، فلم يعد هناك موضوع أمّام الذّات ينعكس عليها وتتمثّله، ومع ذلك فإنّ الأمر لا يمنع من

معايشة الحالة من سبيل آخر مادام الأمر أمر هوى، وإذا كان الهوى يجمع النقيضين فهو جنة نار، والحبيب حاضر وإن غاب، كما أن الهوى نار والصبر عليه نار.

إنّ جمع المتناقضات شكل من أشكال الاستحضار، أمّا ماهيته فسر لأنّ الهوى أسرار.

1) يا غريب الدّار

2) أنّها أقدار

3) كل ما في الكون مقدار وأيام له

4) إلا الهوى

5) ما للهوى يوم ولا مقداره مقدار

يثير السّطر الثالث(3) من المقطع قبل هذا:

لا تسل عنّي لماذا جنّتي في النار؟

والسطر الخامس (5) من المقطع الأخير:

ما للهوى يوم ولا مقداره مقدار

هذان السّطران يثيران موضوعي توحيد المتناقصات وامتداد الزّمن، وهما موضوعان ينبعان من حالة واحدة حتى وإن بدا أنّهما منفصلان يقول هيدجر: «إن دوام الحضور يحمل كما على كفّتي ميزان، تعارض الأضداد الحدية، من أعلى السّماء إلى أعمق هاوية، وهكذا يتبيّن أن ما هو (حديٌّ) هو أكثر الظهور ظهورا وما يظهر هو الآسر، لكن في الوقت نفسه تجد المتاقضات نفسها طليقة، بفعل الحضور الدّائم، ولا تسمح هذه الوّحدة للمسافة التي تفضل أو تخبو في فترة التّسوية، بل تحليها إلى الدّعة التي تلتمع، والزهو الهانئ انطلاقا من احتدام المعركة... إنّ ما يعتق هو «دوام الحضور».[1]

إنّ (الحدي) L'externe كما يسميه هو تقييد وتحديد في حين أن حضور النقيض هو كسر للحدّ وإطلاق يجعل الحدود تتلاشى، ولعلّ أكثر ما ينطبق هذا

1- مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، ص72.

التصوّر هو على (الحبّ) لأنّ الحبّ جمع بين الشكّ والثقة، وبين اليأس والأمل، وعدم الوصول إلى حدّ أو إلى إجابة قاطعة، تلك هي الجنّة من النّار وذلك ما يصنع دوام الحضور كأنّه تعبير **نزار قبّاني:**

هو أن تظلّ على الأصابع رعشة وعلى الشفاء المطبقات سؤال

وفي هذا لا يختلف الصوفيون في تعريفهم للحب بأنّه لا يحد «فالحب إرادة اتصال محبوب لا لشخصه، أو لوجوده في عينه، وإنما لدوام الاتصال واستمراره، والدوام والاستمرار معدومان، أي أنّهما يخلقان باستمرار، ولا تتناهي مدّتهما، وهكذا يكون الحبّ في حال الوصال متعلقا بكيان يبتدأ وجوده دائما ».[1]

إنّ القول بأنّ شيئا أوحدا هو كذا وإعطاؤه ماهيّة محدّدة Terme تعني أنّه من حيث هو موجود Terminer، والتعريف الظّاهري أو (الحدّ والتّحديد) هو فصل وقطع عن الاستمرار في الزمان، من هنا القول بأن الله هو الأوّل والآخر والظاهر والباطن، أنّه لا نهائي، ولعلّ قول **أوسكار وايلد:** إنّ الحقيقة هي ما كان ضدها أيضا حقيقة، لا يبعد بنا عن هذا التصوّر، غير أن الحقيقة الثّانية ونعني تلك التي تجمع المتناقصات وتذيب الحدود هي أكثر خفاء.

فالهوى أسراره، والذي يغضي على جمر الغضا أسرار

يمكن قراءة قصيدة « المساواة أمّام الباب الثّاني » انطلاقا من تصوّر عالمين ليسا بالضرورة متناحرين، ولا هما متناقضان تماما، كما يمكن عكس المسلك وقراءة العالمين من خلال تأهل صور القصيدة، بمعنى أنّه يمكننا المراوحة بين القصيدة، بمعنى أنّه يمكننا القصيدة والعالمين اللّذين تمثلهما بشكل جدلي، لأن الصورة الشّعرية « ليست مجرد انعكاس ذهني يعادل نفسيا واقعة صارت غائبة لأنّها حصيلة جمع بين عالمين مختلفين وقد تقاربا في شكل تقاطع مشترك، أنّها منتوج عناصر تنتمي على عوالم متصلة ومتعارضة في نفس الآن »[2].

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 96.

2- العربي الذّهبي، شعريات المتخيّل اقتراب ظاهراتي، المرجع السّابق، ص279.

من هذا المنطلق يمكن قراءة العالمين ممثّلين في رمز الباب:

عالم الواقع	**خصائص الصورة**	**العالم البديل**	**خصائص الصورة**
ياغريبا بابه غرب	باب مفرد	ياغريبا يطرق الأبواب	كثرة الأبواب
الحمى	محدّد المكان	والهوى أبواب	هي ذاتها الهوى
	محدّد الاختيار	نحن من باب الشجى	إمكانية الاختيار
مفتوحه للريح	مفتوحة على السلب	ذي الزخرف الرمزي	الاختيار متعدد
والأشباح والأعشاب	على المحسوسات	والألغاز والمغزى	مفتوحة على الصورة
مفتوحه	الباب السري	قم بنا ننتمي للسر...	والمعنى والصوت
	مضاف إلى الواقع	لا تسأل لكادا ألف	الإنسان ينتمي
كم طرقنا بابك	(الوطني)	مفتاح	الباب
السري	عدم الإجابة	ومفتاح لهذي الباب	عدم السّؤال
في وجد ز خوف	احتمال منفى	هذه درب وقد	احتمال
لم تجبنا		تفضي إلى	ممكن
		بوابة البستان	
مدنف أودى بلا			
هجر			
ولا وصل بباب			
الطاق			

يمكن إضافة إلى انفتاح العالم الثّاني مقابل انغلاق الأوّل ومحدوديته أن نشير إلى أن عالم الواقع قد اصطبغ بصبغة صوفية غنائية هي ميزة العالم البديل، وذلك من خلال (النداء) وهو وسيلة إحضار، ومن خلال تكرار أحرف (الشين والحاء) في العالم (أ) و(الزاي والغين) في (ب) في حين أن حرف الباء مشترك بينهما فضلا عن تقاطع فعل الاحتمال، «فالدلالة في الخطابين الصوفي والشّعري فعل إرجاء دائم ومتجدد منفلت وغير منته ولا تام... لذلك فهو مستحيل الحضور، أنّها تأجيل لمعنى بعينة »[1].

1- المرجع السّابق، ص82.

يمكن قراءة قصيدة «المساواة أمّام الباب الثّاني» من تصوّر عالمين ليسا بالضرورة متناظرين ولا هما متناقضان تماما كما يمكن قراءة هذين العالمين من تأمل صور القصيدة بمعنى أنّنا يمكننا المراوحة بين القصيدة والعالمين الواقعي والمتخيّل بشكل جدلي لأن الصورة الشّعرية «ليست مجرد انعكاس ذهنيّ يعادل نفسيّا واقعة صارت غائبة، لأنّها حصيلة جمع بين عالمين مختلفين وقد تقاربا في شكل تقاطع مشترك، أنّها منتوج عناصر تنتمي إلى عوالم متّصلة ومتعارضة في نفس الآن»[1] وعليه يمكن قراءة العالمين من خلال رمز الباب في القصيدة.

العالم البديل	**عالم الواقع**
يا غريبا يطرق الأبواب ويهوى أبْواب	يا غريبا بابه غرب الحمى
نحن من باب الشّجا	مفتوحة للريح
ذي الزخرف الرمزي	والأشباح والأعشاب
والألغاز والمغزى	
وما غنى على أزمانه زريات	
قم بنا	
ننتمي للسرّ	
لا تسأل لماذا ألف مفتاح ومفتاح	كم طرقنا بابك السري
لهذي البّاب	في وجد وخوف لم تجبنا
	مدنف أودي بلا هجر ولا وصل
	بباب الطاق

يبدو الباب في العالم البديل (أبوابا) أو هو باب بألف مفتاح ومفتاح في حين أنّه (باب) في عالم الواقع، والباب في الأوّل مضاف إلى الشجا بينما هو في الثّاني مفتوح على كل ما هو سلبي مغلق في وجه الإنسان.

1- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، اقتراب ظاهرتي، المرجع نفسه، ص279.

الفصل الثّاني

الشّعر مرتهنا

1. الشّعر مرتهـــــنا

تبدو صيغة (مرتهن) غريبة بالنّظر إلى أن المألوف هو صيغة اسم الفاعل (راهن)، التي سبقت الإشارة إلى أنّها تطلق على الشّعر، فيقال الشّعر الراهن كما تطلق على الواقع كما على الزّمن فيقال الواقع الراهن والعصر الراهن دون الالتفات إلى اسم الفاعل من الفعل المتعدي (رهن الشّيء) يحتاج إلى مفعول به ولو ضمنا، من هنا الحاجة إلى صيغة (مرتهن) للدلالة على أن ما يفترض فيه أنّه راهن لغيره وشارط له يغدو مرتهنا لغيره مأخوذ به، ففي أساس البلاغة للزمخشري مرتهن به، مأخوذ به «**كُلُّ اِمْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ**»[1]، «**كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ**»[2] والإنسان والإنسان رهن عمله والخلق رهائن الموت، قال الأخطل:

أبَعد الذي بالنّعفِ نعف كُويكب رهينة رمس ذي تراب وجنْدل[3]

ونقول إن هذا الأمر مرهون بكذا أي متوقف عليه ومشروط به فإذا توفر ذلك الشرط تحقّق الأمر، فهو بهذا أمر احتمالي أو لنقل (مراهنة) واحتمال.

إنّ الشّعر يظل مرتهنا لشروط قد تكون داخلية فإذا حققها حقق ذاته، وقد تكون تلك شروطا خارجيّة يظلّ في جدل معها كي يحولها إلى تابعة يصوغها وفق رؤيته شروطه هو:

فإنّ انفلاتا من الشّرط

بدء لفك الشّروط

تتّبع استمرارية وحياة أيّة ظاهرة من صراع بين شروط تحد فعل الاستمرار والانطلاق، وشروط تعمل على الفكاك من كل ما يرهن ويثبت لذلك يحمل فعل (رهن) معنيين:

رهن بالمكان ثبت وأقام وأرهنه القمر، ضمّنه إيّاه

ورهن الله النّعمة أدامها، وهذا الشّيء راهن لك = معدٌّ.

1- سورة الطور، الآية 21.

2- سورة المدثر، الآية 38.

3- أساس البلاغة، ص353.

تحقّق ماهيّة الشّعر إذا في العمل على الفكاك من كلّ ما يحد ديمومة الشّعر، في حين تعمل شروط عديدة على الحيلولة دون تحقّق تلك الماهية التي هي أقرب إلى التجريد والمثالية. تعمل ديمومة الشّعري ضد ما يحده أو يرهنه: «لكن ما يدوم يؤسّسه الشّعراء، تسلّط هذه العبارة بعض الضوء على سؤالنا حول جوهر الشّعر فالشّعر هو تأسيس في الكلام وبواسطة الكلام، فما هو هذا الشيء الذي يتمّ تأسيسه؟ أنّه ما يدوم ولكم ما يدوم هل يمكن تأسيسه؟ أليس ما هو قائم على الدّوام؟ ألا ينبغي على وجه الدقة أن نصل بما يدوم إلى الاستمرار في البقاء في مواجهة التدفق الكبير لما يجعل الأشياء تتقضي »[1]

انطلاقا من هذا التصوّر لعلّاقة جوهر الشّعر بما يحد من ديمومته فإنّ **هيدجر** وهو يقرأ **هولدرلين** (يشرح سبب اختياره لهذا الشّاعر بالذّات) لأن أعماله تحقق، من بين أعمال الآخرين الجوهر العام للشّعر بل لأن ما يشكل المتن الشّعري عنده هو بالذّات هذا التعميم الشّعري الذي يقوم على نظم جوهر الشّعر نفسه في قصيدة.[2]

يتضح الجدل مع الشروط الراهنة بنوعيها الداخلية والخارجية من خلال المناص التّأليفي Paratexte auctroial ممثلا في العنوان «**وتريات ليليّة**» ثم من خلال مقدمتي الطبعة الثالثة التي قامت بها الشركة الوطنية للنشر والتوزيع في الجزائر. سنة 1983.

يتقاطع العنوان «**وتريات ليليّة**» مع «**أناشيد اللّيل**» للشّاعر **هولدرلين** الذي يشير إليه الشّاعر في ثنايا المقدمة الثّانية، وكما هو واضح من تركيب العنوانين فإنّ:

وتريات ليليّة (مظفّر) أناشيد اللّيل (هولدرلين)

وتريات ليليّة (مظفّر)	أناشيد اللّيل (هولدرلين)
1. موصوف+صفة	1. مضاف+مضاف إليه
2. أقرب إلى التنكير	2. أقرب إلى التعريف
3. عزف وإيقاع	3. إيقاع وغناء

1- هيدغر، إنشاد المنادي، ص62.

2- المرجع نفسه، ص85

في الوتريّات علاقة محتوى هو ظرف زمنيّ بمحتوى هو إيحاء بالشحن، بينما في « أناشيد اللّيل » علاقة فاعل بمفعول هي أقرب إلى الإيحاء بالفرح.

ولعلّ هذا التقاطع بين العنوانين أن يتضح أكثر بالانتقال إلى الكلام عن مقدمتي الديوان وهما مقدّمتان مترابطتان ترابطا دلاليا بل وتركيبيّا حيث تبدأ المقدم الثّانية بالقول:

« أشرت في البداية إلى اللّحظة... » وفي هذا إشارة إلى مقدم سابقة ترتبط بها ارتباطا عميقا، وفيهما معا يطرح الشّاعر تصوّره لما ينبغي أن يكون عليه الشّعر انطلاقا مما هو عليه «وتريات ليليّة»، أو بالأحرى حال وصل إليها الشّعر في الوتريّات، وحال أخرى كان يطمح إليها ويبقى يطمح إليها في كل ممارسة آتية.

إنّ ماهيّة « الشّعري » كمنظور يتوصل إليها من خلال الشّعر «كواقعة»، ذلك أنّ «الظاهريّات تصل إلى ماهيات لأشياء عن طريق تجريد واقعيتها الحادثة facticité فحسب أي تجريد انتمائها إلى العالم المكاني الزماني فحسب »[1].

يحمل (النصّ المصاحب) هنا صورة عن الشّعري عند مظفر النواب صورة، هي أقوى من تلك التي يقدمها متن (الوتريّات) لأنّها صورة تجمع بين المثال والتحقق، بين المأمول والمنجز، هكذا تبدأ المقدم الأوّلى:

« حزن غوليٌّ بالآلات الوترية الضخمة تشقه صرخات مضيئة حادة بالوتريّات الناعمة... أمّام وراء، بلا ومضة إثارة، تُعطيان الوتريّات تصوّرها الموحش المخيف، وتحديّاتها وأفراحها الناعمة القويّة، في قلب ذلك النعم الورائي المسيطر، التناقض يستمر حتى النهاية يتشبث ببعضه حتى تنتصر الحياة بأن تنحبس ورقة خضراء صغيرة على ذلك الموت الذي يقرع بطبله منذ الأزل ».

1- د، فؤاد زكريا، هربرت ماركيز، دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع، د ط، 1978، ص4.

تتكوّن الوتريّات من:

تشقّــه

حزن غولي بالآلات الوترية | صرخات مضيئة حادة بالوتريّات الناعمة

أمّام | وراء

بلا ومضة

إنارة

تضورّها الموحش المخيف | النّغم الورائي المسيطر

وتحدياتها وأفراحها النّاعمة القوية

انتصار الحياة على الموت الذي يقرعه بطبله منذ الأزل

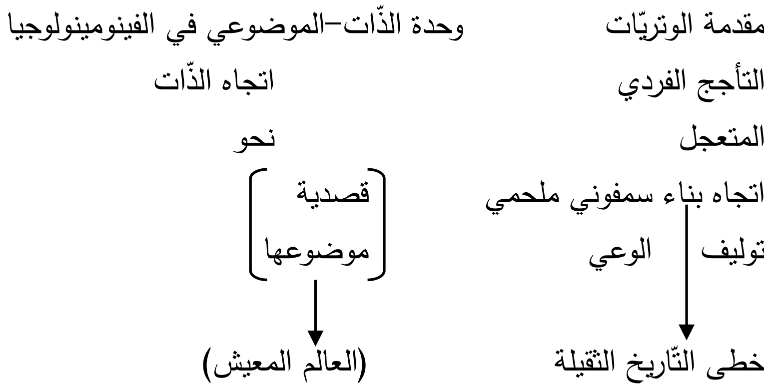
لكن العبارة التّاليّة من المقدّمة تلفت الانتباه «ليطل مهيبا التوليف الذي لم أصل إليه بعد ولكنّه يدور بقلبي وأوشك أن أذوقه في الحركة الرابعة، أنّها محاولتي للخلاص من الآلة الواحدة والضجر في الشّعر العربي والتي هي وحدتي الموروثة باتجاه بناء سمفوني ملحمي يؤلف بين التأجج الفردي المتعجل وخطي التاريخ البطيئة الثقيلة، هنا حركتان من الوتريّات، وما زالت أغور، في لجج الحركة الرابعة التي يرتفع فيها نشيد الجوقة البشرية مرافقا شروق الشّمس في داخل الإنسان »[1].

إذا كانت المقدّمة من آخر ما يكتب فأنّها تكون أحيانا بمثابة تقييم للمتحقق والشّاعر يقر هنا أن التوليف بين عالمي الوتريّات حلم لم يصل إليه بعد، وإن ما يتحقق مجرد محاولة إذا لازال الشّاعر يغور بحثا عن ذلك التوليف لكنه قبل ذلك يشير إلى هذا الجدل بين الذّاتي والموضوعي، بين الإحساس والعالم، وإلى ذلك الصراع الذي يبحث له عن توليف، يقول: «خلال ذلك تقوّم انسجاما ذاتية مفرطة الأناقة والتأمّل مقابل نثرية فظّة هي التناقض الآخر الضروري » من خلال هذه العبارة

1- مقدمة الوتريّات، مرجع مذكور، ص7.

تتّضح لنا تجربة معايشة الذّات لموضوعها، حيث تتميّز الذّات بالانسجام والتأمل في حين يتميّز الخارج – والذي لم يشر إليه الشّاعر بشكل مباشر– بالنثرية الفظة ولعلّة يصبح أوضح في العبارة التّالية من المقدمة الأوّلى: « إنّ محاولتي للخلاص من الآلة الواحدة والضجر في الشّعر العربي والتي هي وحدتي الموروثة، باتجاه بناء سمفوني ملحمي يؤلف بين التأجج الفردي المتعجل وخطى التاريخ البطيئة الثقيلة الواثقة »[1].

أنّه يمكن قراءة هذه العبارة في ظلّ التصوّر الفينومينولوجي المماثل، « فالبداهة تقتضي أنّ الذّات والموضوع كلاهما موجودان (كذا)، وأن وجود كل منهما ليس من خلق الآخر، لكنهما في النهاية ارتباطا تلازميّا من خلال اتّجاه الذّات الدائم نحو موضوعها (قصدية الوعي) وتحلمها بها في العالم المعيش »[2].



وهي التّجربة التي سيعبّر عنها بشكل أوضح في مقدمة الطبعة الثّانية « آنذاك يبدأ الشّاعر بإقامة عالم من الخطوط الوهمية في الظلمة، عالم ذو (كذا) هندسة غريبة، هندسة جديدة يسكن فيها فرحة الخاص، آنذاك لا يملك الشّاعر غير الضوء الصادر من حركة عصا القيادة في اللّيل، وهنا يكبر الكون أكثر ليتناسب مع إيقاع عالمه الوهمي والواقعي لأنّه سيأتي يوما ما »[3].

1– المرجع السّابق، ص ص7،8.

2– سعيد توفيق الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، دط، 2002، ص49.

3– المقدمة، ص12.

هذا الجدل / التمزق بين عالمين، ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بين حالة يكون عليها الشعور / العالم، وحالة يهفو إليها، هو ما تحاول المقدمة أن توصله إلينا « ولكن أغلب شعرنا الحديث يظل حبيس المراحل الأوّلى والتناسب الأوّل ولا يملك هذه الروح الحالمة المأخوذة، هذا العالم الوهمي في الظلمة، هذا العالم الذي يرسم بخطوط البرق السريعة والمندمجة بالزّمن المطلق يستفزنا كليا لأنّه غير موجود بعد ونحس وكأنّنا المسؤولون عن عدم وجوده حتى الآن »[1]

في هذه المقدمة ونعني بها مقدمة الطبعة الثّانية يلجأ الشّاعر إلى الاقتباس من الشّاعر الألماني (هولدرلين)، يفعل ذلك مرتين وفي موضعين مختلفين ليعمق الفكرة الآنفة ممثلة في عالم الشّعر المنجز وعالم الشّعر المأمول، حيث الثّاني منهما يمثله هولدرلين بقدرته على الانطلاق بعيدا عن براثن المعيش من أجل تأسيس عالم معيش آخر – لكن انطلاقا من الأوّل – يقول هولدرين، «لقد انفتح الوادي والأنّهار على نحو فسيح حول جبال نبوية أمّا الأثير فتسقط منه الصّور الأمينة:

وتهطل منه الكلمات الربّانية كثيرة لا تحصى كالمطر »[2].

هولدرين – من أناشيد اللّيل

أمّا المقطع الثّاني الذي يقتبسه مظفر من هولدرين فيعبر عن تمكن الشّاعر من الانفلات:

« غير أنّه نأى الآن

ولم يعد هنا... لقد تاه الآن

لأن العباقرة أولو طيبة عظيمة

فالحديث السماوي حديثة الآن »[3]

1- مقدمة الوتريّات، ص13.

2- المرجع نفسه، ص15.

3- م ن، ص ن.

لنقل إنّ مظفّر يمثّل (آن) العالم المقيّد (الكائن) وأنّ **هولدرلين** يمثّل (أنا) مقابل في العالم (الممكن) المطلق.

تتضّح قيمة هذه المقدمة أكثر من خلال رأي **سيلفرمان** «إن الكلمات الاستهلالية تتكلّم عن العمل كما المؤوِّل الذي يؤولها ويشدد التأويل على لغة النثر الدراجة التي تبرز بمقابل السونيتات الشّعرية اللاّحقة»[1].

يأتي هذا الكلام من سيلفرمان تعقيبا على تأويل هيدجر لمقدمة **(دانتي)** «الحياة تتكلّم».

تبدأ الوتريّات بعنوان جانبي هو «الحركة الأوّلى»

	الزّمن الممكن
1) في تلك الساعة من شهوات اللّيل الساعة–اللّيل 2) وعصافير الشوك الذهبية 3) تستجلي أمجاد ملوك العرب القدماء القدماء 4) وشجيرات البر تفيح بدفء مراهقة بدوية 5) يكتظ حليب اللوز بنهديها في اللّيل 6) وأنا تحت النهدين	في اللّيل
7) إناء 8) في تلك الساعة حيث تكون الأشياء	الساعة

9) بكاء مطلق خاص مطلق

10) كنت على الناقة مغمورا بنجوم اللّيل الأبديّة اللّيل– الأبديّة – على الناقة

11) أستقبل روح الصحراء – الصحراء

12) يا هذا البدوي الضالع بالهجرات

13) تزود قبل الربع الخالي – الربع الخالي

14) بقطرة ماء

1- هيوسيلفرمان، نصيات، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص51.

يبدأ المقطع بتركيز على الزمان الذي هو زمان مثالي مطلق وينتهي بالتركيز على المكان الذي هو خاص ومقيد (علما أن الشّاعر هنا ينقل معاناة الرحلة –فرارا من الاعتقال– نحو الأهواز).

ويمثل السطر العاشر المفصل الذي يربط عالما مجردا هو عبارة عن زمان مطلق بعالم محسوس ممثلا في الناقة/ الصحراء، بينما يتقاطع العالمان في مستويات أخرى كما يلي:

التركيب	التركيب	التركيب	التركيب
ظرف زمان مفعول فيه في التعبير تلك استعارة الساعة الدلالة من معنوية شهوات شهوة ماضية اللّيل صورة 1 مجردة	حال التعبير وعصافير الشوك استعارة الذهبية تستجلي أنمجاد الدلالة ملوك رغبة العرب مطلقة القدماء صورة 2 مجردة	حال وشجيرات البر التعبير تفوح استعارة بدفء مكينة مراهقة الدلالة بدوية الشهوة تكتظ... في معنوية اللّيل صورة 3 مجردة	حال وأنا التعبير تحت كناية النهد الدلالة إناء حلم معنوية صورة 4 مجردة

نفهم من الخطاطة أعلاه أنّ عالم الخاص المقيّد، ويعبر عن ذلك بشكل مكثف السّطر 8، 9 مقابل السّطرين 11، 10.

8– في تلك الساعة حيث تكون الأشياء / 9– بكاء مطلق.

≠

10– كنت على الناقة مغمورا / 11–أستقبل روح الصحراء

لعلّ هذا التقاطع بين العالمين هو الذي يحد من قدرة الشّاعر على التوليف بينهما.

إذا كان المطلق في المقطع السّابق بمثابة (محتو) يقطعه الخاص المقيّد ممثلا (المحتوى) حيث:

محتو (ظرف مطلق) ←	محتوى (حالة خاصّة)
- في تلك الساعة من شهوات اللّيل....	
- وعروس الشوك الذهبية.............	
- وشجيرات البر تفيح بدفء مراهقة...	كنت على الناقة....
- وأنا تحت النهدين إناء..............	أستقبل روح الصحراء
- في تلك الساعة حيث تكون الأشياء..	

إذا كان الأمر كذلك فإنّ المقطع الموالي يسلك مسلكا معاكساً، إذ إن عالم الحلم المطلق هو الذي يقطع العالم الخاص المقيّد،

1) كيف أندس بهذا القفص المقفل في رائحة اللّيل	← محتو= مكان+زمان سالب
2) كيف أندس كزهرة لوز	← محتو= موجب محسوس
3) بكتاب أغان صوفية؟	
4) كيف أندسّ هناك	
5) على الغفلة منّي	
6) هذا العذاب الوحشي الملتهب اللفتات	محتوى = متناقض
7) هروبا ومخاوف	
8) يكتب فيّ	← محتوى (الكتابة)
9) يمسح عينيه بقلبي	
10) في فتلتة حزن ليليّة	← محتو (ظرف زمان) سالب
11) يا حامل مشكاة الغيب بظلمة عينيك	
12) ترنم من لغة الأحزان	
13) فروحي عربيـــــــة	

العالم الخاص	العالم المطلق
– القفص المقفل في رائحة الكتاب	أغان صوفية
– ليلة حزن	
– روحي عربية	تعارض حامل مشكاة الغيب

ولإزالة التعارض بين (الأغاني / والحزن) ثمّ (اللّيل/المشكاة).

يُطلب من المندس (الحلم) إن يترنّم من لغة الأحزان بحثا عن التّوليف والتّوافق، إنّ ثنائيّة التعارض والتوليف يمكن أن تضيئها المقدّمة النّثرية للوتريات «حزن غولي بالآلات الوترية الضخمة تشقّه صرخات حادة بالوتريّات الناعمة ».

2. للشّعر لغته وللعالم أيضا

تتبني (الوتريّات) طولها من مقاطع يكاد يشكل كل واحد منها (في الأغلب) قصيدة قائمة بذاتها، وبعض هذه المقاطع يحتوي الجدل المشار إليه بداخله، بحيثان اليومي العياني بلغة هيدجر يقطع المطلق المجرد, إنّ هذا الجدول والمقاطع يحدث على كافة مستويات النصّ ابتداء من المعجم مرورا بالإيقاع والتصوير وانتهاء بالبنيّة العامة ولكن من العالمين لغته وإيقاعه وتغبيره فمثلا:

في تلك الساعة من شهوات اللّيل

في تلك الساعة حيث
الكون بكاء مطلق

كنت على الناقة
مغمورا بنجوم اللّيل الأبديّة
أستقبل روح الصحراء

بمقارنة الصورتين اللّتين تنتميان إلى عالم المطلق مع الصورة التي تنتمي إلى الواقع نلاحظ بساطة هذه الأخيرة بساطة تكاد تصل حد النثرية المباشرة. ويبدو أن الشّاعر واع بهذه المسافة إذ يشير مرة:

لا تكتب في اللّيل هروبك

من نافذتي

لا تكتب لغة العالم في

نغرق باللّغة الضائعة اليومية[1]

ويشير مرّة أخرى:

أصبحت أحاذر حتّى الهاتف، حتى الحيطان

وحتى الأطفال

أقيء لهذا الأسلوب الفجّ[2]

ومرة يذهب أبعد إذ يعود باللائمة على نفسه على ذلك الفارق بين اللّغتين:

هذه الثنائيّة في اللّغة كان أشار إليها الشّاعر في المقدمة، وقد سبقت منا الإشارة إلى ذلك «خلال ذلك تهوم انسجامات ذاتية مفرطة الأناقة والتأمل، مقابل نثرية فظة هي التناقض الآخر الضروري».

إنّ كون العالم المطلق ككتاب أغان صوفيّة، وكون الشّاعر (أحزان ليليّة)، وهو ما يحتّم أن يتناول الأوّل للثّاني عن صفته، لذلك يطلب من حامل مشكاة الغيب أن:

ترنّم من لغة الأحزان

فروحـــي عربيّـــــة

وهو ما ينسجم مع ما جاء في مقدمات الوتريّات أيضا، «ويستمر هذا الهوس الإيقاعي والتشبّث الرهيب مع العالم الذي ألقي به إلى الوجود فأمّا أن يسقط الشّاعر في الدوار عن عالمه أو يتحول إلى جزء من ذلك الإيقاع الحماسي اللاّهب».[3]، وكما هو واضح فإنّ الاحتمال الأوّل هو المرجّح هنا إذ أنّ العالم المقيّد يضفي على الأوّل طابعه ويحوله إلى إيقاع حزني.

1- الوتريّات، ص39.

2- المرجع نفسه، ص72.

3- م ن، ص14.

هذا الجدل بين العالمين قد يجري أحيانا في مقطعين مطوّلين، يفرد الشّاعر مقطعا لكل عالم، ويتلو أحدهما الآخر، بحيث يكون المقطع المخصص للعالم المقيّد المحسوس تاليا وقاطعا لاسترسال العالم المطلق على النحو التّالي:

1) يا طائر البرّ يا طائر البرق	طير البّرق
2) أخذت حمائم روحي في اللّيل	حمائم روحي
3) إلى منبع الكونعالم (1)	منبع الكون
4) وكان الخلق يفيض المطلق	الخلق يفيض
5) وكنت علي حزين	غسلت
6) وغسلت فضاءك من روح/ أتعبها الطين	← فضاءك في روح
7) تعب الطين	أتعبها الطين
8) سنرحل هذا الطين قريبا	سيرحل هذا الطين
9) تعب الطين	عاشر أصناف
10) عاشر أصناف الشارع في اللّيل	الشارع في اللّيل
11) فهم في اللّيل سلاطين	في اللّيل سلاطين
12) نام بكل امرأة عالم (2)	نام في كل امرأة
13) خبأ فيها من حر النخيل بساتين	المقيّد
14) يا طير البرق ! أريد امرأة دفء	فإنّا كفء
15) فإنّا دفء	
16) جسدا كفء	
17) فإنّا كفء	
18) تعرف مثل مفاتيح الجنّة بين يدي وآثامي	تداخل العالمين
19) وأرى فيك بقايا العمر وأوهامي[1]	

1- الوتريّات، ص ص 21، 22.

كما سبقت الإشارة فإنّ عالم المقيّد المحسوس يتلو عالم المطلق ليحد من استمراريّته وهيمنته، ويتضح ذلك من خلال السطرين 18، 19 حيث يتداخل العالمين ليجر الثّاني منهما الأوّل كما توحي بذلك الصورتان.

صورة 1: تعرق (امـــــرأة) مثل مفاتيح الجنّة –بين يدي وآثامي

وجه شبه مشبّه مشبّه به وجه شبه 2

محسوس محسوس مطلق محسوس

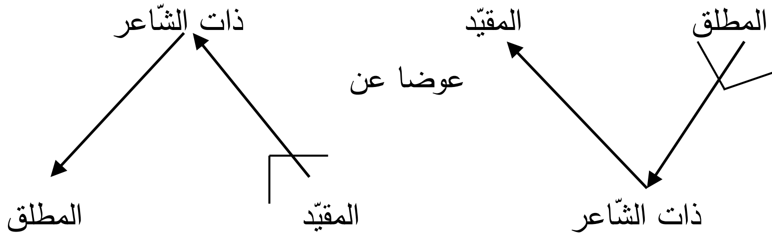
صورة 2: أرى فيك بقايا العمر وأوهامي

مطلق محدود محدود

يفترض في المشتبه أنّه بحاجة إلى سمو المشبّه، لكن الذي يحدث هنا هو أن وجه الشبه يجعل الجنّة تعرق بين يدي المتكلّم وآثامه، فكأن القول يطال المشبّه به كي يصبح كالمشبّه، وطير البرق الذي يأخذ المتكلّم إلى منبع الكون يتحول إلى مرآة يرى فيها بقايا العمر وأوهامه بدل الخلد واليقين.

– إن التساؤل الذي يطرح نفسه هنا هو كيف أمكن لعالم المحسوس المقيّد أن يجرّ إليه عالم المطلق ويدمغه بطابعه، ولماذا لم يحدث العكس؟

بشكل أوضح لماذا لا يكون الشّعر حصيلة العلاقة التّالية؟



إنّ العالم الخارجي هنا يفلح في فرض نفسه وهيمنته على الذّات ومنها على الشّعر بدلا من العكس، فكأن العالم الموضوعي متعال على الذّات حيث «إذا كنا نعرف أسلوب وجود هذا الموضوع المتعالي فقط من خلال أفعال الذّات العارفة فإنّ هذا لا يعني أنّه مدين بوجوده لهذه الأفعال، إن هذا يمكن أن يحدث فقط بالنسبة <u>للموضوعات القصديّة الخالصة على نحو يتمّ خلقها في الشّعر على سبيل المثال</u>

وبذلك فإنّ هذه الموضوعات القصدية الخالصة لا يكون لها تحديدات صوريّة خاصّة بها ومستقلة عن الوعي، أي أن هذه التحديدات تكون من خلق – وكامنة في – أفعال الوعي المبدع، أمّا بالنسبة للموضوعات الأخرى التي يكون لها وجود مستقل فإنّ أفعال الوعي، أو المعرفة لا تكون لها هذه الحرية في خلق وتحديد موضوعاتها فهي تخضع ذاتها لموضوعاتها... »[1]، لكن الأشكال إن ما يتمّ في (الموضوعات الأخرى) ينطبق على الشّعر.

إنّ تعالي الموضوع كما هو واضح أعلاه، يحدث في الموضوعات التي لها وجود مستقل، أمّا بالنسبة إلى «الموضوعات القصدية الخالصة» كما في الشّعر، فيفترض أنّها تكون من خلق الوعي المبدع. لكن الذي لا يشير إليه إليها الرأي السّابق هو، هل إن هذا الوعي المبدع (في الشّعر تحديدا) حر بشكل مطلق أم أن حريته نسبية ومعرضة لهيمنة الموضوع المستقبل بشكل ما أحيانا.

إنّ الذّات ومن ثم الشّعر خاضعان لصياغة الخارج:

أسكر أسكر فالعالم مملوء باللّيل

وفي مكان آخر يتضح الخُضوع أكثر،

مادام هناك ليل ذئب

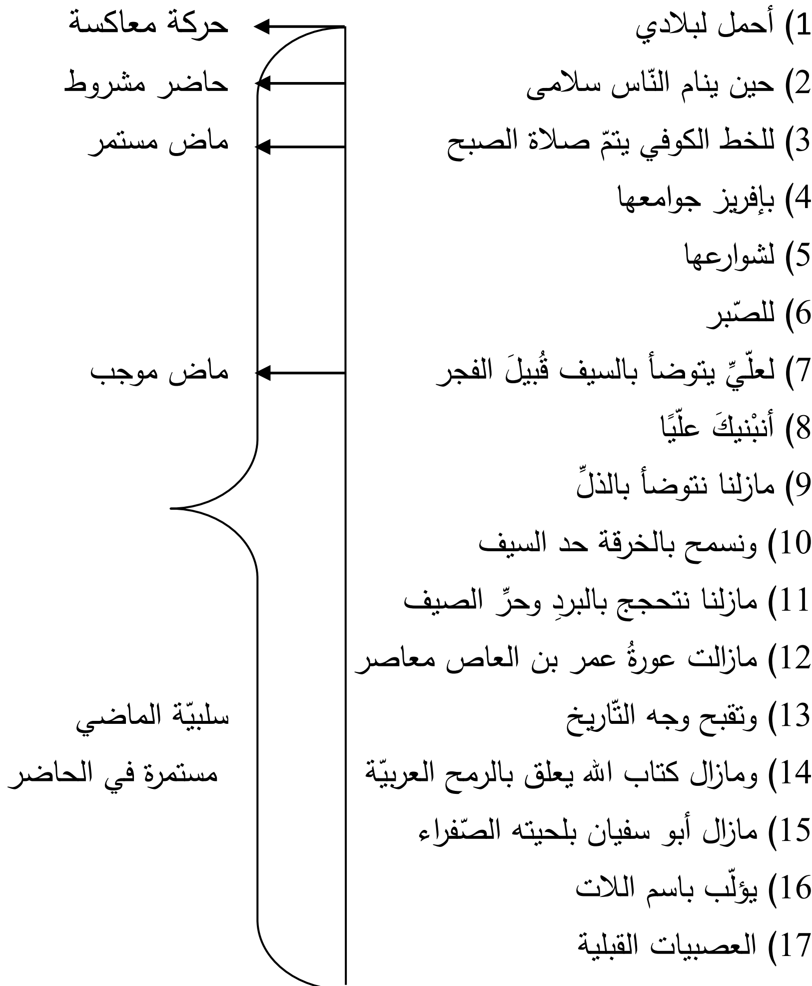
فالخمرة مأوايَ

إنّ تتبّع هذه العلاقة وتحوّلاتها يمكن تلمسه في الفرق مثلا بين مطلع

المقطع السّابق.	**والمقطع الموالي**
يا طير البرِّ	يا طائر البرق القادم من جنات النخل بأحلامي
أخذت حمائم روحي في اللّيل	يا حامل وحي الغسق الغامض في الشرق
إلى منبع هذا الكون	على ظلمة أيّامي
وكان الخلق يفيض	
وكنت عليّ حزينا	

1– سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، مرجع مذكور، ص43.

الفرق كما هو واضح في مسار الحركة من جهة وفي المنادى من جهة ثانية فهو في الأوّل من البر يتوجه آخذا حمائم الروح إلى منبع الكون، وهو في الثّاني طير برق يقدم حاملا الأحلام ووحي الغسق على ظلمة (أيّامي)، وبتعبير آخر فإنّ ما يذهب ينتمي إلى الذّات أنّه حمائم الروح، أمّا ما يقدم فهو أحلام لكنّها مصطبغة بوحي الغسق في الشّرق وبلورة ظلمة أيام المتكلّم، إن الذّات هنا تصبح في موقع التابع لتشكّل الخارج الموضوعي ممثلا في الشرق وأيامه المظلمة لذلك فأنّه في مقابل ما يحمله طير البرق من جنات النخل يطلب منه أن:



بغضّ النّظر عن الموقف الإيديولوجي الواضح هنا من أحداث حقبة معينة في تاريخ الإسلام، وهو موقف يتجلّى من خلال استعراض شخصيات شهيرة في التاريخ، ودمغها بنعوت سالبة، فإنّ الذي يهمنا هنا هو تجليات مفهوم الراهن من خلال تشكل الزّمن ورموزه، إذ يلاحظ في هذا الإطار استمرار تدفق الماضي وتلبسه للحاضر فارضا عليه رؤيته وأشكاله على النحو التّالي:

12- مازالت عورة عمر بن العاص معاصرة 13- وتقبح وجه التاريخ

(استمرار ← سلبية عنصر من الماضي ← وتحول إيجابية الحاضر إلى سلب)

14- مازال كتاب الله يعلق بالرمح العربية

(استمرار ← تدنيس المقدس ← بالطريقة الماضية نفسها)

15- مازال أبو سفيان بلحيته الصفراء يؤلب باسم اللات العصبيّات القبليّة

(استمرار ← عنصر من الماضي بسلبيّته ← مؤثرا في الحاضر ← بطريقة ماضويّة سلبيّة)

16- مازالت شورى التجار ترى عثمان خليقتها وترك زعيم السوقيّة

(استمرار ← رؤية إيديولوجية ← في تفعيل جزء من الماضي وتعطيل جزء آخر)

- لو جئت اليوم لحاربك الداعون إليك وسموك شيوعية

(النتيجة عدم استمرار الوجه الموجب من الماضي وسيطرة الوجه السالب)

إنّ هذا الوجه الشّاحب من القصيدة ممثّلا في استعمال أسلوب أقرب إلى التّقريريّة والمباشرة – دون أن يكون هذا حكما تقييميا – يصبح مبررا بسياقه، إذ أن الوصول عند هذه اللحظة من الزّمن حيث ينخر فساد الماضي روح الحاضر فإنّ اللّغة تفقد بعضا أو كثيرا من قدرتها، فكأن العالم يكتب الذّات لا العكس، والحاضر يملي على الوعي أحكامه، هكذا تصبح الذّات الشّاعر تتلقى إملاءات الموضوع ولا تشكله، تستوعب توجيهاته ولا توجهه، ولا يكفي في ذلك أن تعي الذّات مناحي السلب في الزّمن من منطلق وعي أولي، إذا لم يكن بإمكانها أن تصوغ هذا الزّمن شعرا يعيد تشكيل الزّمن ويصوغه من منطلق عتبه وعي أعمق وعليه فأنّه، «إذا كان مبحث (الآن–المركز) قد وظف استراتيجيا على سبيل إثبات أهمية الزمان في الوجود الإنساني، وبالتّالي إبراز مركزية الآن – هنا في أي تعريف لمقولة الزمان خاصّة في

بعدها التداولي والإدراكي، فإنّ هذا المبحث يحاول الإجابة عن السّؤال التّالي، كيف يؤسس الزمان بلاغته بوصفه أداة إجرائية لتحليل الخطاب »[1].

نتيجة لما سبق فإنّ المقطع اللاحق يأتي مختلفا بشكل ما لأنّه يمتح من عالم مختلف، عالم هو بمثابة مهرب من استمرارية الماضي وسيطرته، هذا العالم يملك لغة أخرى أكثر إقناعا وأقرب إلى روح الشّعر.

1) يا ملك البرق الطائر في أحزان الروح الأبديّة.

2) كيف أندس كزهرة رؤيا.

3) في شطحة وجد صوفية

4) يسمح عينيه بقلبي

5) في غفلة وجد ليليّة

6) يكتب في

7) يوقظ في

8) ماذا يكتب في

9) ماذا يوقظ في

10) يا مشمس أيام الله بضحكة عينيك

11) ترنم من لغة القرآن

12) فروحي عربية

يتمّ هنا الالتفات إلى عالم ثان مختلف من حيث أنّه متعال وأبديّ ليس فيه انقطاع حتّى وإن كانت فيه أحزان – لعلّها متأتّية من انقطاع الزّمن الدنيوي وفساده – لأنّ هذه الأحزان سيشمسها طائر البرق بضحكته، هذا الذي (اندس كزهرة رؤيا في شطحة وجد صوفية). فماذا لو صارت الإملاءات والتّوجيه يأتيان من غير عالم الانقطاع والفساد؟ وماذا لو أصبح طير البرق هو الذي يكتب ويوجه في الذّات؟ لأجل

1- إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشّعري، دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، ط1، 2009، ص29.

ذلك يطلب من طير البرق–بضمير المخاطب الحاضر–هذه المرة، بدل الكلام عنه بضمير الغائب، ترنم من لغة القرآن، فروحي عربية.

بدل قوله في أول المقطع:

– كيف أندس، يمسح عينيه يكتب في، يوقظ في

أمّا الآن فإنّ المطلوب لغة أخرى تنتمي إلى الروح التي كان أشير إلى أنّها روح أبدية، تنتمي إلى زمن ممتدا أو بالأحرى يرجى أن تمتد إلى الأبد.

3. اللّغة الأخرى

عند هذا الحدّ من القصيدة تتغير اللّغة بل يتغير الوعي بالوجود، حيث نصبح أمّام تناول مختلف أقرب إلى المأمول وأبعد عن اشتراطات الحاضر.

1) هل تصل اللبّ؟ — (وحدة المتناقضات)

2) هناك النّار طريٌّ — مذكّر/ مؤنّث، حَارِق/ غضّ

3) ويزيدك عمق الكشف غموضا — الكشف/ الغموض

4) فالكشف طريق عدمي — الوضوح/ العدمية

5) وتشف بوحيك ساعات اللّيل الشتوي غموضا

الشفافية / الغموض

6) هناك تَلاقي النّيران

7) وتُغتصب الكلماتُ

8) وتُصبحُ روحي قبل العشق،

نار اللّغة
+
النّتيجة = نار الحب

9) بثانية

10) فوضـــــــى — كسر النّظام المسيطر

هذا المقطع (يظهر) كما لو أنّه في غير مكانة من القصيدة، إذ بالنّظر إلى تقريرية ما سبق يبدو ظاهريا كما لو أنّه مُسقط على السياق، لكننا بالغوص في إشكالية الزمان التي تثيرها النص، وبالتركيز على علاقة الوعي المبدع – بالآن– يصبح باستطاعتنا أن نستوعب تلك المراوحة بين نمطين من اللّغة، ونوعين من الوعي

بالراهن، حيث اللّغة الصوفية تمتح من عالم الأعماق (اللّب) هناك حيث تلتقي المتناقصات وتتمحى الحدود ويكون الوصل بدل الفصل ابتداء من كل شيء وانتهاء إلى الزمان، (وتشف بوحيك ساعات اللّيل غموضا)، فيصبح اللّيل شفاقا غموضا وذلك إنّما يتمّ بوحي من طائر البرق لا بتوجيه من الحاضر.

إنّ ما يجدر الانتباه إليه في هذا الطريق العدمي طريق اللب هو أنّه يتمّ الكلام عن لغة هذا العالم بالقول، (وتُغتصبُ الكلمات)، وهو انتصار إنما يتمّ بلغة وبكلمات مغتصبة (هي لغة المقطع أعلاه)، لغة تند عن السيطرة بانتمائها إلى زمن تصوغه هي وإلى وعي تتشكل به وتشكله، وهو جمع آخر للمتناقضين يختفي في ثنايا التحوّل والذي يستدل عليه بالقول،

– وتصبح روحي قبل العشق بثانية فوضى.

ممّا يوحي بأن العشق نتيجة للبرهنة الجديدة، وأن انكسار الزّمن المنتظم الحاصل في (ثانية) هو ثمرة الوصول إلى اللبّ.

فهل هذا الذي أشرنا إليه أو بالأحرى ما يومئ إليه المقطع السّابق هو ما يعنيه **امبرتو إيكو** بقوله، «لقد تكلمنا من قبل عن الغموض بوصفه ترتيبا أخلاقيا ومقولة نظرية، وقد حدد علم النفس والفينومينولوجيا الغموض المدرك بأنّه الإمكانية التي نملكها بأن نصف فوق شروط المعرفة، لكي نملك العالم في طراوته قبل كل تثبيتات العادة والتقليد »[1] وقد قلنا في وصف المقطع الأنف بأنّه متعال يمنح من وعى مختلف ولا يخضع لاشتراطات عالم الحاضر ونضيف هنا بأن الذّات الشّاعرة في تجاذبها مع موضوعها تأخذ أشكالا وحالات متنوّعة ناتجة عن تغير الوعي بالعالم وهو ما ينبه إليه **إمبرتو إيكو** مستندا إلى رأى **جان بول ساتر** «لقد بين سارتر من جهته أن الوجود لا يمكن أن يختزل في سلسلة منتهية من المظاهر بمجرد أن كل واحد منها يكون في علاقة مع ذات لا تتوقّف عن التغيّر، إن الموضوع لا يقدم أوجها مختلفة، بل لأن العديد من جهات النظر يمكن أن تتحقّق حول وجه واحد، ولكي نعرف

1– إمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر، عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر، ط2، 2001، ص34.

الموضوع يجب أن نضعه ضمن السلسلة الكاملة التي ينتمي إليها بذلك سنحل محلّ الثنائيّة التقليدية للوجود L'être والظاهر Le paraitre قطبية اللّانّهائي L'infini والنّهائي Le fin والتي تجعل اللانّهائي في قلب النّهائي »[1].

من هذا التصوّر نقرأ المقطع السّابق في علاقته مع المقطع اللاحق حيث الأوّل ينقلنا إلى اللانّهائي (الأبديّة) في قلب النّهائي الذي يلح على الحضور في كل آن وبسط سيطرته، وبعد (شطحة الوجود الصوفية) و(غفلة الوجد الليليّة) تحدث العودة إلى (النّهائي).

1) وأوسد في فخذ امرأة عارية

2) بئران من الشبق الأسود والسكر بعينيها الفاترتين

3) وجمرة ربا

4) تقطر نوما ورديا

5) تتهرب كالعطر

6) وأمسكها

7) فتذوب بكفيّ

8) وأدس بأنفي المتحفز بين النهدين

9) يضحكان عليّ

10) يا طير أحب وأجهل... كيف؟ لماذا؟ من هي؟

11) لا أعرف شيًّا؟

12) الحب أن لا تعرف شيًّا

13) هل تعرف كيف يكون الشّاعر بالحب لقاء جميع الأنّهار،

14) ومجنونا وخرافيا

15) ويهاجر في غابة ضوء من دمعته

16) ويموت لقاء أبديا

1- المرجع السّابق، ص 35.

يبدو أن قراءة هذا المقطع يجب أن تتم بشكل معكوس، أي من آخره إلى أوله مقارنة بالمقطع السّابق الذي يبدأ بتساؤل (هل تصل اللبّ؟) وينتهي بنتيجة (وتصبح روحي قبل العشق بثانيّة فوضى)، أمّا هنا فالمقطع فيبدأ بعطف على النتيجة مباشرة (وأوسد في فخذ امرأة عارية) وينتهي بتساؤل، (هل تعرف كيف يكون الشّاعر...؟)

المقطع السّابق	**المقطع الحاضر**
هل تصل اللب؟ ←—— البداية (تساؤل)	وأوسد في فخذ امرأة عارية (نتيجة) دنيويّة
ويزيدك عمق الكشف غموضا الدلالة،	
فالكشف طريق عدمي←—بداية لا نهاية	
وتصبح روحي...خاتمة (نتيجة)	هل تعرف كيف يكون الشّاعر——←خاتمة(تساؤل)
بثانية فوضى——←كسر النظام	لقاء جميع الأنّهار، المطلوب ديمومة أبديّة
ويموت لقاء أبديا؟	

يبدو الأمر هنا مجابهة مع الموضوع من وجهه (المنتهى Le Fini)، ممثّلا في الحب الجسدي الذي يلح ويفرض نفسه على الذّات فيحدث ارتجاجا في سطحها ويركبها لأنّها لا تستطيع السيطرة عليه، تتهرب كالعطر / وأمسكها / فتذوب بكفّي.

ممّا يؤدّي بالذّات إلى التساؤل المرتب

أحب، وأجهل كيف؟ لماذا؟ من هي؟

وإذا كان معروفا عند الذّات أن الحب بأن لا تعرف شيئا، فليس معروفا كيف يكون الشّعر في عالم الحضور جامعا للمتناقضات كما في عالم الأبديّة وكيف يكون التقاء النّهائي باللّانهائي بحيث يستطيع الشّاعر أنك

- يهاجر في غابة ضوء من دمعته
- ويموت لقاء أبديا؟

حيث عالم الحقيقة والأبديّة (تلاقي النّيران) نار الحب ونار اللّغة، أمّا في عالم الحضور فيجاب على سؤال الحبّ، ويبقى سؤال الشّعر معلقا.

يتجاذب الواقع والخيال الذّات، فلا تجد من حلٍّ سوى أن تمزج بين العالمين، إذ إن الذّات لا يقنعها العالم الأوّل بسلبيته وتحلّله، ولا يقنعها العالم الثّاني بانسلاخه وانفصاله، إنّ تقريب العالمين أحدهما من الآخر ليس ضرورة وجودية فحسب بل هو ضرورة فنيّة لأن الاقتصار على الإشارة إليه وتوصيف سلبيته لا يرقى إلى ملموسية الواقع الذي يتحدث عن نفسه، كما أن الانغماس في الخيالي المحض يجعله غير مفهوم في كثير من الأحيان. من هنا يتمّ اللجوء إلى فعل التخييل كوسيلة جمع وتنظيم، «والفعل التخييلي يقود الواقعي إلى الخيالي والخيالي إلى الواقعي، وبالتّالي فهو يشترط المدى الذي ينبغي فيه للعالم المعطى أن يترجم إلى سنن والعالم غير المعطى إلى شيء يمكن إدراكه، وهكذا يصبح هذان العالمان المعدلان في متناول في متناول تجربة القارئ»[1]. بمعنى أن المزج بين العالمين يغدو ضرورة فنيّة كما هو في الأصل ضرورة وجوديّة.

هذا ما نلمسه من خلال قراءة المقطع التّالي:

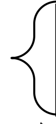
1) يشتغل الجسد الشمّعي سنيأ	←	المحدود يُضيء الزّمن
2) وأرى تاريخ الشّام مليا		
3) وأكاد أقلب أوراق الكرسي الأموي		
4) وتختفي ريح مرّة		يظهر الماضي السالب
5) تتفرط الكلمات		
6) وأشعر بالخوف وبالحيرة		
7) تختلط الريح بصوت صحابي يقرع باب معاوية		
8) ويبشر بالثورة		
9) ويضيء اللّيل بسيف يوقد في المهجة جمرة		الزّمن المستمر يضاء
10) ماذا يقدح في الغيب؟		

1- فولفجاتج إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، تر، حميد الحمداني وجلال الكدية، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 1998، ص10.

11) أطِلُّوا   يلوح المستقبل الموجب

12) ماذا يقدح في الغيب؟

13) أسيف عليَّ؟



إنّ الحبّ الجسديّ في المقطع قبل هذا بمحدوديته غير مقنع يحتاج إلى إكمال من هنا اللجوء إلى التخييلي إذ «كلما انتقلت العناصر الواقعية إلى النصّ أصبحت دلائل الشيء آخر، وبالتّالي دفعت لتتسلخ من تحديدها الأصلي، وعندما يحدث هذا التحوّل من التحديد إلى اللاتحديد بسبب الفعل التّخييلي تبدأ الخاصّة الأساسيّة لهذا الفعل في الظهور إلى الوجود، أي أن الفعل التخييلي هو تجاوز للحدود وهو أيضا فعل انتهاكي »[1].

يؤدّي الخروج من المحدود إلى اللامحدود بالذّات إلى الحيرة والارتباك بين ماض سالب يريد أن يستمر في هيمنته، ومستقبل ممتد لكنه مجرد توقّع غيبي.

يجب ألاّ يفوتنا في قراءتنا لعلّاقة المحدود باللامحدود هنا أنّهما لا يضارعان الواقعي والخيالي بشكل تام إذ إن بعضنا من اللامحدود قد وقع فعلا ولكنه الآن يتخيل حاضرا هذا من جهة، ومن جهة ثانية لا يفوتنا أن الذّات تقف عاجزة لأنّها لا تستطيع تغيير ذلك الذي حدث فعلا، وأكاد أقلب الكرسي الأموي وتخنقني ريح مرّة.

رغم عدم القدرة تغيير الذي حدث لكن الذّات تستطيع تصوّر حدوثه عبر فعل التخييل تصوّر عدم حدوثه وهو ما يخلق فعل المرارة. ذلك أن الذي حدث في الماضي قد كان واقعا ولا يزال يصوغ الواقع والتاريخ وعليه فإنّ الذّات تراه وتدركه بوضوح، (وأرى تاريخ الشام مليا).

أمّا المتخيّل المأمول فهو توقع وافتراض لذلك فهو احتمالي يكتنفه الريب فيأتي على شكل تساؤل مع أنّه ينطلق من حدث واقعي لم يكتب له الاكتمال وهو الثورة التي دشنها أبو ذر ضد حكم معاوية (رضي الله عنهما).

1- المرجع السّابق ص 10.

التّــــــــــــاريخ

الماضي السّالب مستمّر المستقبل

(وأرى ملّيا) الماضي الموجب

احتمالي يرى في (المهجة) فحسب = ماذا يقدح في الغيب؟

أسيف عليَّ؟

وبسبب من أنّ المتخيّل المنشود احتمالي أمّا (الماضي المتخيّل) فحقيقي لذلك (تنفرط الكلمات)، أي أن العلاقة بين طرفي المعادلة تلقي بظلالها على اللّغة.

أمّام هذا العجز يتمّ الارتداد إلى الماضي الحقيقي متخيّلا في الحاضر:

1) فقتلنا الردة يا مولاي كما قتلتك بجرح في الغرة
2) هذا رأس الثورة
3) يحمل في طبق في قصر (يزيد)
4) وهذا من البقعة أكثر من يوم سباياك
5) فيا الله وللحكام ورأس الثورة
6) هل عرب أنتم؟!!!
7) و(يري) على الشرفة يستعرض إعراض عراياكم
8) ويوزعهن كلحم الضأن
9) لجيش الردة

الماضي حاضرا

الماضي متخيلا في الحاضر

10) هل عرب أنتم والله أنا في شك من بغداد إلى جدّة
11) هل عرب أنتم
12) وأراكم تمتهنون اللّيل
13) على أرصفة الطرقات الموبوءة
14) أيام الشدة؟

الارتداد على الذّات

إن الارتداد الحاصل في الماضي الحقيقي يترك أثره على الحاضر، ويترك الموضوعي بصمته على الذّات، (قتلتنا الردة يا مولاي كما قتلتك) والمخاطب هنا علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) لذلك يتلبس الماضي لبوس الحاضر، هذا رأس الثورة يحمل في طبق في قصر (يزيد)، بل إن الارتداد على الذّات يشمل الذّات الفردية والجماعية:

هل عرب أنتم؟

والله أنا في شك من بغداد إلى جدة

إنّ اللّيل الذي كان (أضيء بسيف يوقد في المهجة) ينطفئ الآن ويعود هو الآخر إلى أصله مظلما وشاملا بل يتحول إلى مهنة تعم المكان،

وأراكم تمتهنون اللّيل على أرصفة اللّيل الموبوءة.

4. الدّاخل / الخارج، أو الثنائيّة التي تأبى أن تلتئم

تقف الذّات الشّاعرة منشطرة أمّام موضوعها وهي تسعى جاهدة عبر التخييل الشّعري أن ترأب الصدع الحاصل في العام ومنه في الزّمن، فأحد العالمين يظل ماضيا مستمرا ومسيطرا بكل سلبيته، وأمّا العالم المنشود فيبقى في الأعماق يأتي ولا يأتي:

قتلتنا الردة	
قتلتنا الردة، قتلتنا الردة	← انقسام الذّات
قتلتنا أن الواحد منا يحمل في الداخل ضده	
من أين سندري أن صحابيا سيقود الفتنة في اللّيل	← انقلاب الحدث
بإحدى زوجات محمد؟	
من أين سندري أن الردة تخلع ثوب الأفعى صيفا	← ارتداد التّاريخ
وشتاء تتجدّد؟	
أنبيك تلوث وجه العنف،	
وضج التاريخ دعاوي فارغة	← انقلاب الرّمز

(اللّيل)[1]

---

*- مرة أخرى تجنب الإشارة إلى الموقف الإيديولوجي هنا ليس مهما إلا حين يمس العلاقة بالراهن وفيما عدا الك فأنّه يؤخذ كما هو.

وتجذّمن لياليه

يا ملك الثوار

أنا أبكي بالقلب لأنّ الثّورة يزنى فيها

والقلب تموت أمّانيه

يا ملك الثوار في حل

فالبرق تشعب في رئتي

وأدمنت النُّفروة

والقلب تعذّر من فرط مراميه

اللافت في «وتريات ليليّة» أولا أن الزّمن جراء الانقسام الحاصل في العالم بين واقعيّ وخياليّ، محدود ولا محدود... إلخ ثم جراء انقسام الذّات إزاء الموضوع، يصبح منقسما بين الداخل والخارج» والحال أن الاكتمال يصبح مستحيلا بسبب الطبيعة نفسها للمنظورات التي ينبغي الربط بينهما، وذلك لأن كل منظور منها يحيل آفاقه إلى منظورات أخرى. والتعارض الموجود بين حقيقة العالم وعدم اكتماله هو التعارض بين كلية حضور الوعي وارتباطه بحقل الحضور... وهذا الغموض ليس نقصا في الوعي أو الوجود بل هو تحديد لهما[1].

تبعا لهذا الانقسام يلاحظ أنّه في مقابل ما يحدث في الخارج من نقص، فإنّ عدم اكتمال يجري في الداخل،

الخارج	الداخل
– أنبيك تأزّم وجه العنف	– أنا أبكي بالقلب لأنّ الثّورة يزنى فيها
– وضج التاريخ دعاوى فارغة	– والقلب تموت أمّانيه
– وتجذّمن لياليه	– والقلب تعذّر من فرط مراميه

ففي مقابل إسناد الفعل إلى (العالم/الزّمن) في (تأزّم وجه العنف، ضج التاريخ، تجذ من لياليه)، مع ملاحظة استبدال نون النسوة (للعاقل) بتاء التأنيث، تجذمن الليالي

1– إمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص 36 نقلا عن ميرلو بونتي.

بدل تجذمت في مقابل ذلك يسند موت الأمّاني إلى القلب (القلب تعذر من فرط مراميه) بدل، تعذر القلب من فرط مراميه. كل ذلك إضافة إلى أنا أبكى بالقلب علامة على الانفصال بين الداخل والخارج.

أمّا اللاّفت ثانيا في الوتريّات الليليّة فتكرار علامة اللّيل قرابة خمسين مرة، ولكنه – كما سبقت الإشارة ليل منقسم هو الآخر، أنّه نيلا الأوّل نرفضه ويفرض حضوره والثّاني نقبله ولكنه يغيب، فعلى سبيل المثال يتكرر نمط الثنائيّة هذا:

الحاضر المرفوض	المنشود الغائب
– وأراكم تمتهنون اللّيل على أرصفة الطرقات الموبوءة	– معمور النجوم اللّيل الأبديّة
– من أين سندري أن صحابيا سيقود الفتنة في اللّيل	– أخذت حمائم روحي في اللّيل
– ضج التاريخ دعاوى فارغة وتجذمن لياليه	– يمسح عينيه بقلبي في غفلة وجد ليليّة
– أسكر فالعالم مملوء باللّيل	– وتشف بوحيك ساعات اللّيل
– مادام هنالك ليل ذئب فالخمرة مأواي	– ويشف اللّيل بسيف يوقد في اللّيل
	– صنعتني أمي من عسل اللّيل

بهذا الشّكل فإنّ اللّيل لا يأخذ حكمه وصفته هي الواقع فحسب، بل إنّ ذلك لا يتمّ إلاّ بعد أن تتمثّله الذّات وتعيد تشكيله.

كأنما ينتبه الشّاعر عند نهاية المقطع السّابق أن ما يتكلّم عنه يكاد ينسى، أو هو يكاد يسحق تحت وطأة عجلة التاريخ «والتاريخ هنا ليس كما يفهمه عالم التاريخ الناتج كما يفهمه المفكر ليس مجرد وقائع وأحداث، هو فقط تاريخ الحقيقة المحكوم بلعبة العالم وأزمنته أنّه التاريخ العالم الذي يتقرر في إطاره المصير الإنساني»[1] نسي الداخل الذي تشعب في رئتيه البرق والقلب انفرطت مراميه:

1– محمد طواع، شعرية هيدجر، مقاربة أنطروبولوجية لمفهوم الشّعر، منشوارات عالم التربية، ط1ن 2010، ص186.

الذّات المنسيّة

النص	
1) والقلب حمامة برّ لألأها الظلّ	← حمامة أوشيء لا كالأشياء
2) تشدو	← تشدو وليس ككلّ الشّدو
3) والشدو له ظل	← فله ظلّ
4) والظل يمد المنقار يشمس الصحراء	← ظل لا كالظل فهو ظل يهفُو
5) لغة ليس يحل طلاسمها غير الضالع بالأضواء	
6) والظل لغات خرساء	
7) وأنا في هذي الساعة بوح أخرس	← كلّ ذلك لغة أخرى
8) فوق مساحات خرساء	
9) أتمنى عشقا خالص لله	
10) وطيب فمّ خالص للتقبيل	
11) وسيفا خالص للثورة	

يثير المقطع هذا إشكالية أنطولوجيّة وفينومينولوجيّة، ذلك أنّنا وإذا سلمنا بالقول « حيثما هناك لغة عالم وأشياء وتاريخ، وأن العالم بهذا المعنى اسم يعين انفتاح الوجود بوصفه الأفق الأنطولوجي الذي يجد الإنسان نفسه مرتميا داخله أي منفتحا ومنبثقا بين الأشياء التي تمنحه دلالة عالمه »[1]، نجد أنفسنا مضطرين إلى التساؤل ماذا لو حدث اصطدام وتعارض بين الأطراف بين اللّغة من جهة والعالم والأشياء والتاريخ من جهة؟ وماذا لو حدث تعارض بين أطراف الجهة الثّانيّة؟ ثم ماذا عن الإنسان أهو فاعل أم منفعل بهذه المكونات؟

1- المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

إذا كانت فلسفة التعالي والذّات المضخمة عند **هيوسرل** تلقى انتقادا شديدا في أنطولوجيّة **هيدجر**، فإنّ هذه الأخيرة تجعل الإنسان بين الأشياء التي تمنحه عالمه حيث « ينصب التأويل الفينومينولوجي على العمل الفني، دون الاهتمام بفعل الإبداع، لا تتكشف الحقيقة من عمقه ودون مؤثّرات خارجيّة أو ذاتيّة »[1].

لكن بوسعنا أن نقترح في مقابل « حيثما هناك لغة هنالك عالم وأشياء وتاريخ »، في مقابل ذلك نقترح، حيثما هنالك إنسان هنالك لغة وإلخ.

ونضيف حيثما هنالك أشياء وعالم وتاريخ لابد من إنسان ولغة.

إنّ الذّات وقد انسحقت بفعل تاريخ العالم يحسن أن يحفظها الفكر، تتحوّل اللّغة إلى الدّاخل حيث يصير بوسعها أن تتحقّق عكس الخارج الذي فيه تنفرط الكلمات. باللّغة تتحقّق الذّات وتحقق الذّات اللّغة، إنّ الذّات واللّغة حين يلامسان قساوة العالم الخارجي تتكفئان إلى الداخل فلا تصبح الذّات شيئا بين الأشياء ولا اللّغة تابعة للأشياء، حيث يكتسب صورتها صورة ويأخذ النغم من الرسم فيمد الظلّ منقارا لشمس الصحراء بديلا عن اللّيل في غير الصحراء، كل ذلك إنما هو لغة تضيء لا يحل طلاسمها غير الضالع بالأضواء.

مرة أخرى في لغة أبعد عن التقريرية وأقرب إلى (المرامي والأمّاني) يحقق عالم اللّغة ما لم يحققه عالم الأشياء، ويصعد المنحنى البياني الذي يراوح بين الصعود والهبوط من مقطع إلى آخر أو لنقل، من عالم يصوغنا إلى عالم نصوغه، ومن تاريخ يفجع الذّات إلى تاريخ تخاتله الذّات، فكأن لكل مقطع لغة تبعا للعالم الذي يومئ إليه.

في هذه اللّغة الأخرى تجتمع المتناقضات فالبوح أخرس، والظل لغات خرساء لكنّها لغة تضيء، هناك يكون بوسع الروح أن تفتح نافذة نحو البعيد وتهفو.

- أتمنّى عشقا خالص لله
- وطيب فم خالص للتقبيل
- وسيفا خالص للثّورة

1- علي حبيب الفريوي، هيدجر الفن والحقيقة، دار الفرابى، ط1، 2008، ص 158.

فنافذة نحو اللّانهائي، واثنتان نحو النّهائي، عشق لله من جهة وحب جسدي وسيف للثّورة من جهة، لكن ذلك كله يظل في إطار الأمنيّة –ذلك فلا عجب أن يحدث الانكفاء ثانيّة نحو الماضي.

1) في تلك السّاعة من شهوات اللّيل 2) وعصافير الشّوك الذّهبية تفلي الأنثى بجنين 3) صنعتني أمي من عسل اللّيل بأزهار التين 4) تركتني فوق تراب البستان الدافئ 5) يحرسني حجر أخضر	ميـــــلاد
6) وحلمت هناك بسكي 7) وتحرك في شفتي سحاق السكر 8) أين تركت نداماك حبيبي؟ 9) عبروا جسر السكر 10) وماتوا الواحد تلو الآخر 11) وبقيت أحدق في الخمرة	مسار سالب وموت
12) وحدي 13) وغمست يدي 14) وبصمت على القلب 15) سأسكر	نتيـــجـــــة

رغم أنّ العالم هنا عالم الذّات ورغم أن اللّغة هنا لازالت تمتح من عالم يسعى أن تنجو من قبضة الزّمن السالب فيه إلا أن ضبط الأخير يجعل الذّات تستسلم في آخر الأمر ويجعل اللّغة تتراخى بعض الشيء، فبين مقدمة المقطع حيث الميلاد المبشر والإقبال الايجابي وبين النهاية السالبة إذ ينقض الندامى الواحد بعد الآخر، بل ويموتون وتبقى الذّات وحيدة إن بين البرهتين بونا شاسعا لذلك تختار الذّات المصير ذاته الذي اختاره الندامى الذين (عبروا جسر السكر وماتوا)، (وبصمت على القلب سأسكر).

إنّ السّؤال الذي يفرض نفسه هنا، لماذا يأتي هذا المقطع بنهايته السلبيّة وخاتمته المفجعة مباشرة بعد المقطع السّابق حيث ترقى اللّغة ويسمو التشكيل وتظهر فيه الذّات مالكة لمصيرها؟ يبدو أن الجواب يكمن في أن وعيا داخليا بالزّمن يدرك أن امتلاك الزّمن هنا ليس مكتملا فهو يتمّ على مستويين غير كافيين يتمّ على مستوى اللّغة أولا وهي لغة تسعى أن تتسامى على العالم الخارجي فكأن ما يحدث فيها من تحول لا يطال عالم الأشياء، ثم هو يتمّ في مستوى ذات تصوغ عالمها الخاص الذي يحاول أن ينأى عن مجرى التاريخ وهي تدرك أن ذلك غير ممكن دائما. يدل على ذلك قوله سابقا:

فالبرق تشعب في رئتيَّ

وأدمنت النُّفرة

والقلب تعذر من فرط مراميه.

5. مخاتلـــــة الذّات

سواء أكان الاتجاه إلى اللّغة (لا يحل طلاسمها غير الضالع بالأضواء) أو إلى ماض متخيل لكسر الزّمن الخارجي فإنّ ذلك لا ينجح إلا لبرهة، من هنا تأتي النهاية دامغة لعالم الذّات الداخلي: **وبصمت على القلب سأسكر**

1) أسكر... أسكر... أسكر فالعالم مملوء باللّيل

اختيار وتبرير

2) فكيف تعاتبني؟

3) كيف أتوب؟

4) هل تاب النورس من ثقل جناحيه المكسورين؟

5) وهل تاب الطيب الفاغم في رفع امرأة خاطئة

6) فأتوب؟

7) هل تاب الخالق من خمر الخلق

8) ومسح كفيه الخالقين

9) لكل الأوزار الحلوة في الأرض

10) فتلك ذنوب

تبريرات أخرى للاختيار

يبدو مبرّر اختيار السُّكر جليّا ودون مواربة ففعل (أسكر تتلوه مباشرة الفاء السببيّة والسّبب كما سبق، عبروا جسر السكر وما... وبقيت وحدي... وغمست يدي وبصمت على القلب سأسكر إن هذا الهروب إلى العام وأن كان سببه ضغط العالم الخارجي وزمنه على الذّات فيكسر زمنها، لكنّها تخاتل فتقدم مبررا لا تقتنع هي به فتلجا إلى مزيد من المبررات.

<u>المبرّر الأوّل:</u>	
العالم مملوء باللّيل ←────	لذلك أسكر أسكر أسكر
<u>المبرّرات الأخرى</u> ←────	فكيف تعاتبني، كيف أتوب؟
- هل تاب النورس من ثقل جناحيه المكسورين؟	
- وهل تاب الطيب الفاغم في رفع امرأة خاطئة فأتوب	
- هل تاب الخالق من خمر الخلق؟	

هذا الخلط بين السبب والمبرر هو الآخر مخاتلة من الذّات في مواجهة ذاتها وفي مواجهة العالم « لا وجود إذن لرابط استتباع بين السبب والنتيجة، والحال أن هذا ليس هو الوضع بين البنية والفعل، أو بين الحافز والمشروع، ليس بإمكاني تعيين مشروع ما دون الإفصاح عن الفعل الذي سأقوم به هنا يوجد رابط منطقي لا سببي... هنا استتباع إذن بين الحاضر والمشروع لا يدخل في شبكة التنافر المنطقي بين السبب والنتيجة بناءا عليه إذا استعملت في لعبة الكلام نفس الكلمة (لأن)، لقد قام بذلك لأن فالأمر يتعلق آخر كـ (لأن في حالة أطلب سببا وفي أخرى أطلب مبرّرا »[1].

أمّا الفرق هنا ففي أن السبب الأوّل أعلاه - لا يرتبط بالنتيجة كثيرا - سبب خارجي، في حين أن المبررات مختلطة وملتبسة إذ هي تبرر لعدم التوبة البعدي، أمّا اختيار السكر فنيّة قبليّة، ثم إن هذه المبررات هنا منها ما يرتبط بالمطلق المنتهى

1- بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر، محمد برادة -حسان بورفيه، دار الأمّان، دط، 2004، ص117.

(هل تاب النورس من ثقل جناحيه المكسورين) وهذا ليس أمرا اختياريا واعيا من النسر أمّا مبرر (هل تاب الطيب بالفعل الفاغم في رفع امرأة خاطئة فأتوب) فهو مادي محسوس أن يُصرّح بأن الذّات التي تقوم خاطئة في شبه اعتراف بعدم وجاهة المبرر الذي لا يربطه بالاختيار رابط. وبتعبير آخر فإنّ النسر في الصورة الأوّلى لم يختر فعله وليس فعله خاطئا يحتاج إلى التبرير، وأمّا في الصورة الثّانية فإنّ المبرر ليس بمقنع في شيء مادام هنالك اعتراف بأن المرأة خاطئة ولمنها تصر على الخطأ.

أمّا المبرّر الأخير (هل تاب الخالق من خمر الخلق فأتوب) فهو مبرر مجرد لا منته يتعلّق بكل ذات ولا يبرر النتيجة أيضا. وكل ذلك مراوغة من الذّات لتبرير الهروب إلى الأمّام.

من الاقتناع بتلك المبررات وإن لم يكن جليا تتم العودة إلى مبرر من العالم الخارجي يفقد العلاقة مع المبررات السّابقة ولا يربط هو الآخر بالنتيجة كثيرا إليه ينقلنا المقطع التّالي:

1) تعال لبستان الربّ

2) (أريك) الربّ

3) على أصغر برعم ورد

4) يتضوع من قدميه الطيب

5) قدماه ملونتان بشوق ركوب الخيل

6) وتاء التأنيث على خفية

7) تذوب

8) مادام هنالك ليل ذئب

9) فالخمرة مأواي

10) وهذا الجسد الشّبقيّ غريب

المبرر هذه المرة أن الربّ (؟) يدوس أصغر برعم ورد فيضوع من قدميه الطيّب، وتذوب تاء التأنيث تحت الملوثتين بشوق ركوب الخيل – هذه العلّامة الأخيرة

ويعني التلوث بشوق ركوب الخيل تقدم توصيفا للشخصية المتكلّم عنها لا تبريرا لفعل المتكلّم – إن ذلك يديم اللّيل الذئب ويصبح سببا للسكر.

مبرّر سابق	المبرّر الحالي
– هل تاب الخالق من خمر الخلق خلق الخلق ومسح كفّيه الخالقتين ← ليست ذنوبا	– تعال لبستان السر أريك الربّ على أصغر برعم ورد
لكل الأوزار الحلوة في الأرض تلك أوزار	يتضوع من قدميه الطيب
فتلك ذنوب؟ ليت ذنوبا تستوجب التوبة ← حلوة	قدماه ملوثتان بشوق ركوب الخيل ذنوبا تجعل اللّيل ذئبا وتستوجب سكر الذّات

إن السّؤال الثّاني الذي يستتبع السّؤال السّابق لماذا لا يعتبر المبرر الحالي مجرد أوزار حلوة هي من خلق الخالق أو لنقل هي ذنوب لا تحتاج إلى توبة، والجواب على السّؤالين معا هو أن هذا الارتباك هو حاصل اهتزاز الذّات الشّاعرة أمّام أشياء العالم وأمّام تاريخه الملتوي وهو ما يفسر أيضا ارتباك اللّغة من مقطع إلى آخر.

مع الإشارة إلى أن السطر العاشر يؤكد هذا الاهتزاز والانفصال بين الذّات (وهذا الجسد الشبقي غريب).

6. المولــد والمســـــار

إزاء الاصطدام مع أشياء العالم ومع انكسار الحاضر يكون الماضي المهرب البديل ممثلا في إيجابية المولد وتعثر المسار:

1) صنعتني ليلة حب أمي	←	عودة إلى الماضي وتكرار للحدث ذاته
2) أقطر في اللّيل	←	اللّيل موجبا
3) وأسأل ثلج الإنسان، متى سيذوب؟	←	العالم سالبا
4) تركتني فوق تراب البستان الدافئ		
5) يجمعني الفقراء	←	الذّات موجبة
6) ومر غريب يعرف قدر الزهر		نحو الآخر
7) فأفرد حجريه لروحي		
8) وتساقطت له ذلك مكتوب	←	الاختيار الموجب
9) وبكيت وجف المع زبيبا	←	النّتيجة السّالبة

لعلّ الارتداد إلى الماضي ممثلا في (المولد) أن يكون نتيجة لعدم الاقتناع باجتياز السكر كحل لإشكاليّة الزّمن، حيث المولد بإيجابيته معاكس لسلبية المنتهى، وإن تكرر الالتفاف إلى الماضي / المولد في المقطع فباختلاف عن السّابق، هنا البداية واعدة منفتحة على الآخر، أسال ثلج الإنسان متى سيذوب / يجمعني فقراء / ومر غريب فافرد حجريه لروحي فتساقطت له.

لكن النهاية مفجعة رغم إيجابية البداية كما هو واضح من السطر (9)، وهي نهاية مفاجئة لا تنسجم مع المسار والاختيار مما يحتاج إلى تفسير يتمّثل في أن هناك عنادا من العالم الخارجي، مما يولد دوما انتكاسة في خط الزّمن الواعد. كل هذا الاهتزاز والارتباك يصبح مفسرا أيضا للمزاوجة بين لغة صاعدة وأخرى نازلة، بين زمن يأتينا وآخر نعود إليه، ثم بين عالم يستحوذ علينا وعالم نفر إليه. كما في المقطع الموالي:

1) يا طير البرق	الالتفات إلى المجرد
2) لقد أوشك ماء العمر يجف قريبا	الالتفات إلى نهاية العمر
3) وفتحت معابد روحي المهجورة	الالتفات إلى غربة الذّات
4) إذ كنت سمعتك	
5) تخفق في اللّيل غريبا	
6) أيقظت الأقواس وكل حروف الزهد	
7) وتناديك حبيبا	
8) وأمنتك أن الشجن اللّيلي توضأ في لهيبا	اللّغة والعالم البديلان
9) ووضعت أمّام سنى عينيك	
10) توسل كفي	
11) وما أبقته الأيام لدي	
12) وأنت بأفاق الروح شروقا ومغيب	انقسام الزّمن وحدوديته وعجلته ←

حلّ الإشكاليّة →	**النّهاية الوشيكة**
– فتحت معابد روحي المهجورة	– لقد أوشك ماء العمر يجف قريبا
– أيقظت الأقواس وكل حروف الزهد	– وضعت أمّام سنى عينيك توسل كفي
– وأمنتك أن الشجن اللّيلي توضأ في	– وما أبقته الأيام لدي
– ووضعت أمّام نسى عينيك توسل كفي	
وأنت بآفاق الروح شروقا وغروبا	

أمّام انقضاء الزّمن السريع وأمّام قرب النهاية فإنّ الحل في الالتفات إلى طير البرق (ليكن روح الشّعر والإلهام تأويلا) فتفتح له معابد الروح المهجورة كما تفتح للنساك ويمنح كل حروف الزهد بقدرتها على اصطياد المعاني، وتشرع له الأعماق التي اغتسل فيها العمر قبل أن يجف وشيكا، وهو ما توحي به معادلة (الشروق/الغروب) مع ما تحتمله من دلالات أخرى.

1- وأخذتك للخلوة،

2- ناديتك، يا ثقتي

3- أسرقت عليهم بالخمر

4- وأعفيت وخمري يتدفق بين أصابعهم

5- فلماذا ثقبوا باطيتي

6- كان الكون معافى...

7- فلماذا انزل نعش الحزن

8- ليُدفن في عافيتي

يمنح الشّعر في البداية لغة صوفيّة، ويتكلّم عنها بلغة الصوفيّة فمن جهة، (أيقظت كلّ حروف الزهد) زمن جهة، (أخذتك للخلوة، ناديتك يا ثقتي) فالشّعر إذن متكلم له وعنه، كمرأة تعرض عليها الأشياء، والمعروض هنا حالة وجودية هي هذا الانكسار الذي يطال الكائن، كأن هذا الذي نفقده في العالم نؤسس له في اللّغة الشّعرية وبها، ومعروف عن هيدجر قوله، « أن تكون إنسانا هو أن تتكلّم » وقوله إنّما اللّغة لغة الوجود، كما أن السحب سحب السماء »[1] لكن الذي يحدث هنا من خلال اللّغة أنّ المتكلّم ثقب باطيته (الآخر).

بعبارة أخرى أنّنا باللّغة نؤشّر على الحزن مثلا باعتباره نقصا في العالم بالقول، أنا حزين، الحاصل في العالم عبر اللّغة، أمّا الذي لا يقول شيئا عن حزنه فإنّ النقص عنده يتضاعف بما أنّه لا يظهر.

1- ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مرايا للن/شر والت|وزيع، ط1، 2007، ص ص 258، 257.

7- وهم الماضي وعناد اللّغة

1)- يا طير البرق

2)- رأيتك وهما في أفق الماضي

3)- رافق قافلتي

4)- وتساقط في العتم الكلي سنى عينيك على رئتي

5)- ورأيتك صحوا يتذرذر من نهدين صببين

6)- كان الشبقُ الناريُّ يعذبني

7)- مذ كنت حليبا دافئ في النهدين

8)- كانت تبكي من لذتها شفتي

9)- يا للوحشة أنصت

10)- فستبكي لغتي

11)- ما كدت رأيتك

12)- لا تكتب في اللّيل هروبك من نافذتي

13)- لا تكتب لغة العالم في

14)- نغرق باللّغة الضائعة اليومية

الأمل في الشّعر وهم الماضي ← خيبة الأمل

سيطرة الحسّي المحدود ← فشل اللّغة

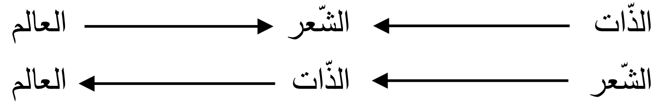
رفض لغة العالم اللّغة اليّومية مُغرقة

إذا انطلقنا من تأويل متواضع لـــ(طير البرق) بروح الشّعر أمكن أن نجري مقارنة بسيطة مع قوله له في مقطع سابق ←—— مقابل ←—— المقطع الحالي

ووضعت أمّام سنى عينيك توسل كفي ≠ وتساقط في العتم الكلّي سنى عينيك على رئتي

بحيث يتضح من المقابلة فشل المنشود من روح الشّعر وهو أن يعبر من الداخل من العالم الخارجي، لأنّه بذلك (تساقط في العتم الكلي)، أنّه أصبح مرتبطا بالحدث الحسّي الضاغط على الجسد متخذا في ذلك مع شبق ناري، كل ذلك يؤدي إلى الفشل في التعبير عن الحلم، من هنا يرجى من طير البرق أمران، ألا يفر من النافذة، وألا يكتب لغد العالم في الذّات فيغرقها.

إن الملفت للانتباه في علاقة الأطراف الثلاثة ببعضها أنّها تسير هنا بشكل عكسي:



يدل على ذلك مجموعة من العلامات، رافق قافلتي (الشّعر)، تساقط سنى عينيك (الشّعر) هروبك من نافذتي (الشّعر) لا تكتب لغة العالم في ومادام الشّعر محملا بالعالم فالذّات تابعة واللّغة كذلك وهو ما يشير إليه القول، (فستبكي لغتي) مقابل لا تكتب لغة العالم في، نغرق في اللّغة الضائعة اليومية، مع الإشارة إلى أن الذّات منا تعي اختلال العلاقة كما يتأمل راقص قدميه دون أن يتمّكن من إصلاح الخلل.

يستمرّ الوهم في الشّعر من جهة وعناد اللّغة من جهة نتيجة اختلال العلاقة. الشّعر واللّغة هنا ينتظران، يلتقيان ولا ينبثقان كما يتضح في المقطع الموالي:

1) كل فوانيس الله مبللة
2) ونجومك تلتغ بالنوم ← ابتعاد إلى عالم اللامنتهى
3)على أبواب الأبديّة
4) وأنا أرقب أن تأتي في غسق جن من الفيروز ← ارتقاب الشّعر
5) بزهرة دفلى من وطني
6) كسلام الناس رمادية
7) أرقب أن تنقر فوق الباب المهل ← ارتقاب الشّعر
8) مرتبك النظرات
9) وتوقظ بادية العشق الزاهد في عيني
10) يا طير هنالك في أقصى قلبي
11) دفنوا رابعة العدوية ← موت الجذوة
12) وبكيت وشب المع لهيبا ← الاستسلام

لقراءة هذا المقطع يحتاج الأمر إلى مناقشة فكرة مفادها «على أساس هذا الانشغال بالراهن ولما آل إليه الفكر مع هذا العصر، الذي تتكلم مظاهره بلغة الايرايغنيس، يتعيّن مقاربة (شعريّة) هيدجر، لذلك نفترض أن المدخل لإلى ذلك هو التفكير إلى الانفتاح على القول الشّعري والعمل الفني باعتبارهما يمتحان فنهما من ماهية هذه اللّغة بما هي ماهية للحقيقة كانكشاف »[1]

يثير هذا الرأي إشكاليتين أساسيتين فهل هذا الكلام ينطبق على راهن الشّعر أم على ما ينبغي أن يكون عليه الشّعر؟ ثم هل يكفي التفكير في ماهية اللّغة كي يكون الانفتاح على القول الشّعري فعلا؟ ماذا لو فشلت التجربة لأسباب ما؟

الحاصل أنّنا أمّام تفكير في اللّغة من داخل الشّعر ذاته، ولكن يبدو أنّنا أيضا أمّام حالة من الاستسلام شبه الميتافيزيقي (روح الشّعر) الذي يكون بدل أن يكون بحيث:

- أنا أراقب أن تأتي في غسق جن من الفيروز
- أرقب أن فوق الباب المهمل
- وتوقظ بادية العشق الزاهد في عيني

هذا الاستسلام للوعي أمّام أشياء العالم وأمّام الشّعر أيضا يبدو أن الفينومينولوجيا تنساه أذا تطلب منا العودة إلى الأشياء، لكن ماذا لو كانت الأشياء تأتي صوبنا وتطبق على وعينا لعلّ ذلك هو ما يدفع الشّاعر إلى القول قبلا:

وستبكي لغتي

أمّا في خاتمة المقطع أعلاه فيقول الشّاعر، وبكيت والدمع لهيبا.

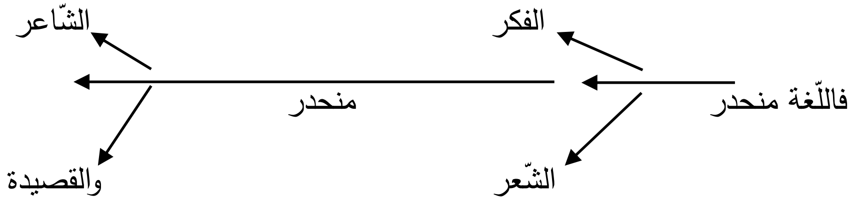
8. أصل الشّعر: قولا شعريّا

تثير العلاقة المشار إليها آنفا التساؤل من أين يأتي الشّعر؟ هل من ذات تكشف نفسها للأشياء أم من أشياء تكشف نفسها للذات؟ أم لعلّ الشّعر خارج عن الذّات والأشياء؟ أم نقول، «الشّعر هو ما يجعل اللّغة ممكنة، ذلك أن منحدره هو عينه منحدر الفكر، أي اللّغة التي فطر عليها كل شعب تاريخي، أو اللّغة من حيث

1- محمد طواع، شعرية هيدجر، ص 9.

هي شعر، ومن حيث هي تأسيس للوجود، أمّا الشّاعر فهو لا يعمل إلا على تسمية ما التقطه أو أتاه أو أرسل عليه باللمح، وهو بهذا يقدم نفسه كتلمة من خلالها يتضح الأفق ومناخ الوطن، وينكشفان لتغدو الكلمة الشّعريّة كاشفة... الشّاعر وكلامه إذن قصيدة منحدرة عن الشّعر »[1].

بقدر ما يضيئنا هذا يريكنا خاصّة في النتيجة التي يخرج بها:



لا يجيبنا التعريف أعلاه عن أصل الشّعر ذاته، بل كيف يكون هو منحدرا من اللّغة وأصلا لما عداه، يأتي هذا التعريف في ثنايا، « مقاربة أنطولوجية لمفهوم الشّعر عند هيدجر » **هيدجر** الذي يتساءل « لنفكر في أنشودة هولدرين (نهر الراين) ماذا قدم للشاعر هنا وكيف أعطيه حتى استطاع أن يعبر عنه في القصيدة »[2].

إنّ الفعلين المبنيين للمجهول يعلقان المسألة حتى وإن جاءت الإجابة فيما بعد، « الفن هو أصل العمل الفني ولكن ما هو الفنّ، الواقع أن الفن يوجد في العمل الفنّي »[3].

في العنوان أعلاه لم نرد الإخبار عن أصل الشّعر بأنّه القول الشّعري، بل قصدنا الكلام عن إشكالية أصل الشّعر حال قولها شعرا، حيث أنّنا غالبا ما نعثر على الموضوع مثارا في « وتريات ليليّة » بشكل ملفت لأنّها تأتي مرتبطة بـ (الراهن) كما في:

1- محمد طواع، المرجع السّابق.

2- هيدجر، أصل العمل الفني، ص55.

3- نفسه، ص56.

وكشفت مقابر عمري في غسق	← إظهار في احتجاب
1) لتراني 2) شوكي الشفتين غريبا 3) لهبي العينين، كأن سماء الله نعج ذنونا	المتكلّم مفعول به المخاطب فاعل
4) ما كنت أنام بغير دمى عارية في المهد 5) ألاعبهن طروبا	الحسي مهيمن
6) كم كان إله الشهوة يقبل جسر سريري 7) ومددت يدي 8) تمسك ضحكته	ربط الحسي بالمطلق
9) وما وصلت كفاي إليه 10) وفرّ لعويا	فشل التجربة

الكشف عن الإشكاليّة السّابقة أو الكلام عن أصل الشّعر شعرا بقدر ما يحولها إلى قول شعري ويكسبها جمالية ما فأنّه يدفع بها نحو مزيد من الغموض الذي هو جزء من لعبة الشّعر:

ويزيد عمق الكشف غموضا

فالكشف طريق عدمي

وفي جمع المتناقصات ينكشف شيء ليحجب أو العكس ففي قوله،

(وكشف) (مقابر عمري) (في غسق)

مُظهرٌ مُخفٍ مُخفٍ

لتراني ← مخاطَب مُظهر + مظهر مُخاطِب

إنّ الذّات إذ تتعرّض للانكشاف أمّام روح الشّعر ومرآته فلإحساسها بأنّها توجد في موقف يكتنفه الظلام، وهي هنا تعي حالتها (شوكي الشفتين، غريبا، لهبى... إلخ) لكنّها بحاجة إلى العون، وهي تدرك أكثر من ذلك أن الذي يهيمن عليها هو الحسي المادي فتسعى أن تكمله بالمطلق وإلا فكيف الجمع بين الشهوات الطاغية ومقابر

العمر الفارغة، من هنا الرغبة في الإمساك بإله الشهوات (بضحكته) الذي يفر لعوبا ساخرا من التجربة وحاكما عليها بالفشل[1].

لنعد ترتيب التجربة من جديد كي نلمس الغموض الذي توصلنا إليه:

كشف مقابر عمري في غسق لتراني ⟵ الهدف = انتظار الشّعر

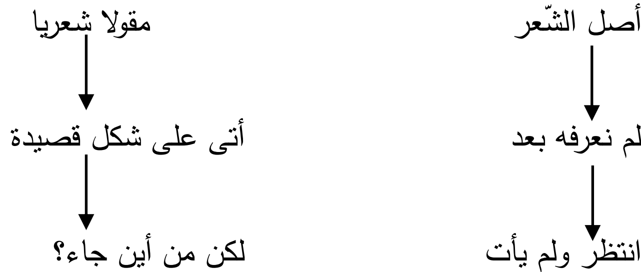
الغاية = لأجل الكشف

الوسيلة = جمع المطلق بالحسي

النتيجة = فشل التجربة

لكن من أين جاءت هذه القصيدة التي بين أيدينا وهي شعر يقول التجربة؟ المقابل لسؤال هيدجر ماذا قدم للشاعر هنا وكيف أعطيه حتى استطاع أن يعبر عنه في القصيدة.

لقد أشرنا سابقا أن سابقا أن القصيدة هنا تكسب الإشكال مزيدا من الجمالية إذ تقوله لكنّها لا تحله بل تعمقه على الشكل التّالي:



أنّه الشّعر انتظار ما لا ينتظر، أو الذي يأتي ولا يأتي.

إن الشّاعر يدرك في مقدمة الوتريّات أنّه لم يصل إلى التوليف المناسب ويشير أنّه بصدد البحث عنه.

1- لمعرفة المزيد عن الموضوع، ينظر: أصل العمل الفني، وسعيد توفيق، (في ماهية اللّغة وفلسفة التأويل).

9. زمن الشّعر وزمن الذّات

جلّنا يعرف أهمية الزّمن بالنسبة إلى الشّاعر، لكن أغلبنا لا يدرك ما يكابده الشّاعر مع تجربة الزّمن، «لعلّ إدراك ضمنية الموت لدى الشّاعر أو الفنان تجعله أكثر وعيا به فهو يعيش اللحظة المزدوجة، البقاء والزوال على قيد الحياة، وهذه الحقيقة هي التي تمكن الفنان من رؤية تدفق الزّمن الذي سيجرفه لحظة بعد لحظة وتجربة بعد تجربة لذلك يسارع لكسو برهة الحدث العابر بعناصر الخلد، أو لسحب هذا الحدث العبر من براثن الزّمن من هنا يقول **بول سيزان** « هناك لحظة عابرة في العالم أرسمها في حقيقتها، أنسى كل شيء من أجل ذلك » فمثل هذه اللحظة العابرة عند الفنان كانت قد سحبت من براثن الزّمن ومنحت وجودا أكثر ديمومة لذلك يقول فرانسيس بيكون الرسام الإيطالي، أود لو أنني في أحد الأيام أمسك بلحظة من الحياة في جمالها الكامل، ذلك سيكون اللحظة المطلقة ».[1] يتمّثل وجه الموضوع الذي يثيره المقطع الموالي في نقل تجربة عدم القبض على هذه اللحظات لا القبض عليها:

1) وامتلأ العمر الفارغ أحلاما برؤاك

2) وأمس أتيت

3) تأخرت

4) فوا أسفاه تأخرت

5) وصار رحيل القرصان إلى بحر الظلمات قريبا

6) يا طير البرق تأخرت

7) فإنّي أوشك أن أغلق باب العمر ورائي

8) أوشك أن أخلع من وسخ الأيام حذائي

يحمل السّطر الأوّل مفارقة تؤكدها الأسطر التي بعده، فالقول بأن العمر الفارغ امتلأ أحلاما برؤاك يعادل القول بأنّه لم يمتلئ إذ يفترض أن الرؤى هي الأحلام بشكل

1- قصي الحسين، مجلة الفكر العربي الصادرة عم معهد الإنماء العربي، مقال، تشظي السكون في العمل الفني، الزّمن/الشّعر/الصورة، عدد9، سنة 1998، ص 208.

ما فكيف يمتلئ العمر أحلاما بالرؤى؟ مما يوحي بأن هذا الامتلاء ظل في طور الأحلام التي لم تحقق حتى إذا تحققت كان الوقت قد أزف كما حين يتوفر المال بعد فوات موسم الحج كأن زمن الذّات في ترقب لزمن الشّعر من أجل اقتناص اللحظة المناسبة للاصطياد، كما يشير إلى ذلك بول سيزان، غير أن الفرق هنا – وهو أمر دال إلى حد بعيد على مفهوم الارتهان – أن بول سيزام يترقب أن يقبض هو على تلك اللحظة، في حين أن الأمر هنا مختلف حيث يخاطب الشّاعر طير البرق بقوله، أمس أتيت، تأخرت وا أسفاه تأخرت وقبل ذلك كان يكرر:

– أرقب أن تأتي في غسق جن من الفيروز

– أرقب أن تنقر فوق الباب المهمل... وتوقظ بادية الغسق

بوسعنا أن نتساءل لدى قراءة السطرين 7و8.

كيف تملك الذّات هنا أن تنهى باب العمر، وأن تخلع الحذاء من وسخ الأيام، ولا تملك أن تديم اللحظة الهاربة شعريا؟ أليس ذلك دالا على الاستسلام أمّام وسخ الأيام وسطوة الزّمن فكأن مهمة إغلاق العمر أيسر من إدامة الزّمن، «إن تجربة استكناه حياتنا الداخلية التي يخوضها الحدس سعيا منه إلى إدراك الديمومة الخلاقة، لم تكن بمنأى عن الإحراجات والإشكالات التي تدور حول حظوظ النجاح في التعبير عن تجربة الخلق وسبل تجاوز الاستعمال المألوف للّغة... » [1] أو لنقل هناك تعارض بين تجربة الزّمن في العمق وتجربة القول.

غير أنّه يجب التذكر هنا أن فشل التجربة هنا يصبح قولا شعريا، وهو أمر مختلف تماما أن نقوله خارج الفن كما يفعل **بول سيزان** إذ أنّنا في الشّعر نصبح أمّام تجربة نقل أو لنقل التعبير عن الفشل في القبض على الديمومة، بتعبير أبسط قد أفشل في نقل لحظة جمال وأنجح في التعبير عن ذلك تماما كما أنجح في التعبير عن القبح، وإذا لم تنجح التجربة في إدامة الزّمن الشّعري، فلربما نجحت في نقل تلك المكابدة التي تكلل بالنجاح.

1– خالد البحر، مجلة العكر العربي المعاصر، مقال، منزلة اللّغة وعلاقتها بالديمومة الخلاقة لدى برغسون، العدد 48، 49، 2009، ص32.

لعلّ هذا ما يمكن أن نلمسه في الأسطر الموالية التي تبدو غريبة عن (الوتريّات) من كتابتها منفصلة بعد صفحة فارغة ثم من حيث بدايتها المبتورة. غير أنّها في عمقها تمت إلى السّياق الداخلي ذاته في « الوتريّات ».

1) يا للوحشة

2) اسمع

3) فوراء محيطات الرعب المسكونة بالغيلان

4) هنالك قلعة صمت

5) في القلعة بئر موحشة كقبور ركبن على بعض

6) آخر قبر يفضي بالسر إلى السجن

7) السجن به قفص تلتف عليه أغاريد ميتة

8) ويضم بقية عصفور قبيل ثلاث قرون

9) تلكم روحـــــي

إنّ الشناعة التي تصوّر بها عبيثة العالم واضحة ولا تحتاج إلى تأكيد، كما لا يحتاج الأمر إلى تأويل للقرون الثلاثة لكن المهم هنا قراءة هذه النّهائية القبلية، هذا الموت الماضي لروح تتكلم عن موتها، أو لنقل استسلام الذّات وتبعا لها الشّعر للزمن قبليا.

إن وصف الوجود بالغثيان عند سارتر يأتي في هيأة شعور بالغثيان (في الذّات) أكثر من كونه يأتي بموجب خصائص موضوعية معينة، كما يعلق سيلفرمان[1] وعليه فكأنما الذّات الشّاعرة هنا تعي أن ما يلصق بالوجود من شناعة هو في آخر الأمر راجعا إلى الذّات، وأن ما توصف به الأيام من وسخ إن هو إلا شعور بهذه الوساخة على طريقة (يغيب زمانا)... لذلك يأتي السطر التّاسع اعترافا مفاجئا فضلا عن أن الزّمن هنا زمن الذّات لا العالم دلالة على الانقضاء والتسرع في الزّمن.

1- ينظر: ج هيو سليفرمان، نصيّات، ص 30.

10. الارتهان للأشياء

يأتي التأكيد في المقطع الموالي للتعبير عن حدة الشعور بذلك الانقضاء والتسرع في الزّمن داخل الذّات، لكنه انقضاء مركب ومعكوس.

1) منذ قرون دفنت روحي	لدفن 1
2) منذ قرون وئدت روحي	الوأد 2
3) منذ قرون كان بكائي	الميلاد 3
4) أبحث عن ثدي يرضعني	
5) فأنا خاو	
6) وأريد حليب امرأة بإنائي	
7) في تلك الساعة من ساعات اللّيل يجوع إنائي	الحياة 4
8) والكلمات يصلن لحد الإفراز	

نقول مركب لأنّه مكون من الميلاد (بكاء الرضيع)، والحياة (أن خاو، يجوع إنائي) والموت (دفنت، وئدت، روحي)، ونقول معكوس لأنّه يبدأ من النهاية من الموت فالميلاد فما بينهما من حياة.

فضلا عن ذلك فإنّ زمن الذّات (منذ قرون) يحدث في ساعة من زمن العالم (في تلك الساعة من ساعات اللّيل) علاقة التداخل والاحتواء هذه تحدث من جهة زمن العالم لزمن الذّات معبرا عنه بحرف الجر (في) ثم بإحلال كلمة ساعات في هذا المقطع بدل كلمة (شهوات) وهي الكلمة التي تحيل على الذّات أكثر مما على العالم.

في تلك الساعة من شهوات اللّيل.

وهو السّطر الذي تبدأ به (الوتريّات) لتستبدل بكلمة شهوات كلمة ساعات في المقطع الحالي ويلاحظ أن الوتريّات تبدأ في مقطعها الأوّل بالقول.

- في تلك الساعة تكون الأشياء بكاء مطلق

هناك فنقول، منذ قرون كان بكائي

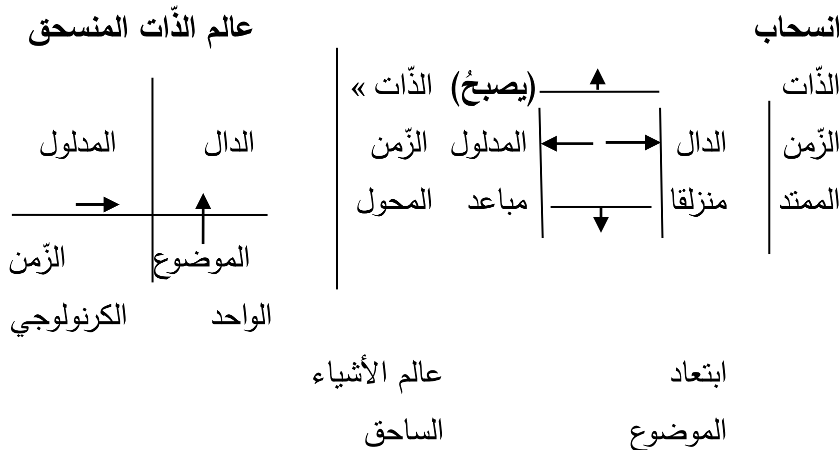
أمّا هنا فــ: منذ قرون كان بكائي

بمعنى أن انفصالا أوليا يحدث بني العالم والذّات غير الاستبدال الأوّل، ثم انقلاب في التحكم إذ ينتقل البكاء من الخارج إلى الداخل، من العالم إلى الذّات، لذلك لا يستغرب أن الكلمات لا تفرز كما يشير السطر (8)، مع ملاحظة أن الإفراز هنا يسند إلى الكلمات بدل الثدي، ولكنه إفراز غير مكتمل، إن الكلمات هنا تعد ولكنّها لا تمنح.

ينتقل ما بقي من هذا الجزء المعنون بـ (الحركة الأوّلى) من الوتريّات الليليّة إلى سرد مغامرة فرار الشّاعر من الاعتقال ومن المذبحة التي طالت الشيوعيين، وسرد تفاصيل وأحداث كثيرة مما اعترض الرحلة المضنية كل ذلك في قالب سرد شعري.

نجد أنفسنا هنا أمّا طريقة مختلفة في الكتابة، ونحن بدورنا نلجأ إلى طريقة مغايرة في القراءة لأسباب عديدة منها، أن الانشغال بنقل الأحداث في هذا الجزء يجعل النص مباشرا وبلغة تقريريّة في أغلب الأحيان، وهذا التوصيف بعيدا عن أن يكون حكما تقييميّا أو تصنيفيّا، إنما يشير إلى أن موضوع الراهن في مثل هذه الحالة يتقلص ليأخذ معناه التقليدي البسيط لا المعنى الفلسفي عند الفينولوجي أو التّفكيكي.

إن نقل الحدث كما هو في الواقع تنتج عنه مظاهر عدة منها التصاق الدال بمدلوله وشفافيتها بحيث لا تكون هناك فرصة للقارئ أن يتدخل بقراءته من جهة، ثم إن ذلك يجعل الذّات تنسحق أمّام موضوعها فلا برى إلا هو، ويستتبع ذلك أن العالم يصبح واحدا موحدا هو العالم الخارجي عالم الأشياء، والزّمن يتقلص ليصبح زمنا كرونولوجيّا محضا.



إنّ الزّمن الشعري هنا يتخلى عن مكانه لزمن الطبيعة حيث لا يكون امتداد أو لنقل ديمومة هي ذاتها ما يشكل لب الشّعري، إن الشّعر إذا صحت تسميته في هذه الحالة يصبح مرتهنا بل رهينا للحدث اليومي وللّغة اليومية، وإذ كان هذا مبررا لانحناءات النص وتحوله في نظرنا باعتبارنا قراء، فلعلّه لن يكون مبررا أمّام شعرية تبتغي السمو والخلود.

لأجل هذه الأسباب فإنّ قراءتنا بالطريقة الفارطة وككل مقاربة فينومينولوجية تجد نفسها مضطرة إلى مسايرة النص في انحناءاته فلا يهمها إلا التقاط (الراهن) بالمعاني المبنية سابقا ذلك «أنّ عالم النصّ، لأنّه عالم فأنّه يدخل بالضّرورة في تصادم قوي بالعالم الحقيقي، لكن حتى العلاقة الأكثر سخريّة التي يقيمها الفنّ بالواقع ستكون غير مفهومة إذا لم يقلق الفنّ علاقتها بالواقع وإذا لم يعد ترتيبها »[1].لكن الأمر لا يتعلق بتقسيم ما يتعلّق بوصف:

1) في العاشر من نيسان بكيت على الأبواب (الأهواز)	← تاريخ خاص + حدث خاص + مكان خاص
2) فخذاي تشقق لحمهما من أمواس مياه اللّيل	← حدث أخص سبب
3) أخذت حشائش برية	← حدث خاص
4) تكتظ برائحة الشهوة	← إسناد لفعل
5) أ غلقت بهن جروحي	← حدث خاص
6) لكن الناموس تجمع في خيط الفردوس المشدود كنذر في رجلي	← فشل المحاولة
7) ناديت إله البر سيكتشفوني	← استعانة
8) وسأقتل في البر الواسع	توقع للنهاية
9) والريح على أفق (البصيرة) تذروني	
10) ويد الطين ستسمح عن جبهتي المشتاقة	
11) نيران جنوني	

1- بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص12.

بعد المقطعين السّابقين اللّذين يجدهما عن باقي نصّ الحركة الأوّلى صفحتان فارغتان[1] من الأمّام ومن الخلف، بعدهما يأتي رسم بيد الشّاعر لعلّه يوحي بنهاية مرحلة وبداية أخرى في قراءة أوليّة ومبسّطة.

يلاحظ أن الكلام يتعلق هنا بأحداث خاصّة بمكان جغرافي محدّد وزمان كرونولوجي وينطبق الأمر على السطرين (2) و(3) بأحداثهما الخاصّة إضافة إلى صفة (برية) التي تزيد من تخصيص الفضاء الذي تجري فيه هذه الأحداث، مع ملاحظة أن (الشهوة التي كانت تنسب إلى الزّمن ومنه للإنسان سابقا،

في تلك الساعة من شهوات اللّيل

الشهوة هنا أصبحت منسوبة إلى الأشياء العالم كما هو واضح في السطر (4).

إن الخروج من طوق الخاص يتمّ باللجوء إلى الاستعانة بإله البر، لكن الطريق أن اللجوء إلى قوى ميتافيزيقية (إله) تخصص أيضا بإضافة (إله) إلى (البر) تأكيدا للفضاء الطبيعي الخارجي كوصف الحشائش بالبرية، ووصف (البر) بالواسع في السطر (8).

إنّ هذا الطوق الذي تضربه أشياء العالم الخارجي تقلص من إمكانية الانطلاق وكل محاولة من هذا القبيل تؤول إلى الفشل وتكون النهاية.

فمن جهة هناك نسبة وإضافة كل (الأشياء) إلى بعضها مثل،

فخذاي تشقق لحمهما من أمواس مياه اللّيل

ومن جهة هنالك،

- حشائش (برية)
- إله (البر)
- سأقتل في البر

ثمّ هنالك،

الريح على أفق البصرة تذروني ويد الطين تمسح عن جبهتي نيران.

هذا الانحلال في أشياء العالم هو تحلل للشّعر وللزمن إلى درجة الصفر.

1- ينظر: طبعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. المذكور آنفا.

يقودنا التخريج السّابق إلى الاستمرار في مقاربة النصّ من المنظور نفسه وانسجامها معه:

1) في العاشر من نيسان
2) نسيت على أبواب الأهواز عيوني ← نسيان من الذّات+تعطّل للرؤية
3) وتجمع كل ذباب الطرقات على فمي الطفل ← سيطرة الأشياء بابتذالها
4) ورأيت صبايا فارس يغسلن النهد بماء الصبح
5) وينتفض النهد كرأس القط من الغسل
6) أموت بنهد يحكم أكثر من كسرى في اللّيل — انغماس في جسدية العالم
7) أموت بهن
8) تطلعن بخوف الطير الآمن في الماء
9) إلى قسوة ظلي
10) من هذا المتسربل في اللّيل بكل زهور النخل وتحلّل في الكون
11) تتأجج فيه الشهوة من رؤيا النخل الحامل في اللّيل
12) شبقا في لحم امرأة
13) كالسيف العذب الفحل

إنّ زمانيّة العالم الطبيعي تمتص في داخلها زمانيّة الذّات، التي تتخلى عن استقلاليتها بل وعن رؤيتها الخاصّة لصالح عالم الأشياء كما بفرض نفسه وكما هو دال في السطر (3)، وستقتصر الرؤية بعد ذلك على ما يبثه العالم الشيئي من حركته، (ورأيت صبايا فارس يغسلن النهد بماء الصبح)، الصبح إذن ينتمي إلى عالم الأشياء وكذلك اللّيل، أنّهما صبح النهد وليله، لذلك فالنهد يحكم بسطوة أكثر من كسرى.

ولا نستغرب والحال هذه أن الذّات تتلاشى أمّام هذه السطوة الطاغية:

- أموت بنهد
- أموت بهنّ

وإن بقي من وجود لهذه الذّات فإنّما هو وجود المحتوى فيما يحتويه:

– المتسربل (في) اللّيل بكل زهور النخل

– من رؤيا النحل الحامل (في) اللّيل

– شبقا (في) لحم امرأة

علاقة الاحتواء والتضمّن هذه من جانب العالم الخارجي لعالم الذّات هي التي يمكن أن تفسر اقتراب اللّغة من اللّغة اليومية التي كان أشار النص إليها:

أنّنا نغرق في اللّغة الضائعة اليومية

كما أنّ تحوّل الزّمن الممتد فنيا إلى زمن العالم يفسّر كيف يمكن أن يرتهن الشّعري، لا بالمعنى المادي التاريخي بل بالمعنى الأنطولوجي الفينومينولوجي.[1] ففي اللحظة الفارقة التي ينتظر فيها أن يقول زمن العالم الآتي الضيق إلى زمن ممتد على يد الشّعر إذا بالعكس هو الذي يحدث، فينطوي الثّاني في الأوّل وتغرق الذّات في اليومي

إن تتبّع هذه العلاقة في حال الارتهان، الذّاتي للموضوعي، وارتهان الشّعري لليومي هو تتبع لمسار تشكلاتها وتعقدها عبر هذه التشكيلات ذاتها لأجل هذا يمكننا القول مع بول ريكور، «يمكن تحديد التأويلية، ليس بوصفها بحثا في النوايا المتخفية تحت سطح النص بل بالأحرى بوصفها تفسيرا للوجود – في – العالم معروضا في النص، ما يجب تأويله في النص هو العالم المقترح الذي يمكن أن أسكنه وأن أشترع **إمكاناتي الخاصّة**»[2].

يتوقّف الأمر على زاوية النظر التي نتناول من خلالها تأويلنا للنص، فلعلّ القراءة أن تكون نداء للنص أن يقول بعضنا من حقيقته إذ هو يراوغ لإخفاء ذلك – وإن لم يكن ذلك بالمعنى النفسي اللاشعوري –، فكأن كشف راهنية النص وارتهانه هي حقل مشترك بين القراءة والكتابة.

1– ينظر: محمد طواع، شعرية هيدجر، كقاربة أنطولوجية لمفهوم الشّعر، ص ص 81–80.

2– مجموعة كتاب، الوجود والزمان والسرد، مم، المقدمة ص 31.

1) من هذا الماسك كل زمام الأنّهار	
2) يسيل على الغربات كعري الصبح	
3) يراوح كل الطرقات المألوفة في جنات الملح	مواجهة
4) يواجه ذئبية هذا العالم	
5)لا يحمل سكينا؟	
6) يا أبواب بساتين الأهواز	
7) يا أبواب بساتين الأهواز أموت حنينا	
8) غادرت الفردوس المحتل	
9) كنهر يهرب من وسخ البالوعات حزينا	استسلام
10) أحمل من وسخ الدنى	
11) أن النهر يظل لمجراه أمينا	
12) أن النهر يظل..يظل..يظل أمينا	

إنّ ما يقوله ظاهر النص وما تزعمه الذّات من قدرة على مواجهة (ذئبية العالم) التي كانت أعلنت قبلا أنّه، مادام هنالك ليل ذئب فالخمرة مأواي وهذا الجسد... غريب.

إنّ الهروب هنا هو من مكان (في العالم) إلى مكان (في العالم)، الأوّل محتل، والثّاني نسي عنده عيونه، الأوّل فردوس لكنه مثل وسخ البالوعات، والثّاني لا ينتمي إليه بل إلى الأوّل، (أنّ النهر يظلّ لمجراه أمينا) كل ذلك من وسخ الدنيا.

الآن وقد أصبحت العلاقة مع جزء من العالم الخارجي يطرد الذّات وتنتمي إليه وجزء يستقبلها ولا تنتمي إليه فإنّ الأمر سيان، أنّه نفسه العالم الذي يحتويها ولا تملك منه فكاكا، العالم الذي منه نستمد اللّغة وبلغته تخاطبه، أنّها اللّغة التي لا تسعى الذّات أن تغلفها بشيء من عندها، لغة تشقف عن أشياء العالم.

لا تنتبه الذّات المبدعة أحيانا إلى أن عالم الأشياء قد يحولها إلى ظل، حيث يبدو الظل لمن لا يري الأشياء كأنّه هو الحقيقة بل، إن الذّات نفسها وهي تعكس الأشياء دون وعي تتوهم أنّها مالكة لزمام الأمور، وأنّها تبدع من عدم وتحكم في العالم من حولها،

«إن هدف الفن هو أن يعري المؤثر المدرك من إدراكات الموضوع ومن حالات الذّات المدركة، وإن يعري المؤثر الانفعالي من المشاعر كمعبر من حالة إلى أخرى [1]» ومصداقا لهذا الكلام فأنّه ما لم يعر المؤثر المدرك من «إدراكات الموضوع ومن حالات الذّات» فإنّ ارتباكا سيصم التجربة الفنيّة هو في حقيقته أمّارة على درجة من ارتهان أحد الطرفين للآخر هكذا نلاحظ كيف أن الذّات في المقطع السّابق تبدو ماسكة لخيوط اللعبة:

1)- من هذا الماسك كل زمام الأنّهار

2)- يسيل على الغربات كعرى البصر

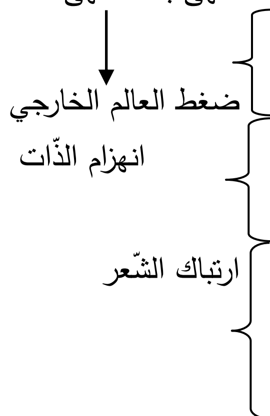
3)- يراوغ كل الطرقات النألوفة في جنات الملح

المقطع الموالي

1)- فأين امرأة توقد كل قناديلي؟ ⟵ رغبة في اغتصاب العالم

2)- فاللّيلة تغتصب الروح حزينا ⟶ توقع اغتصاب الذّات

3)- هذا طينك يا الله يموت به العمر. وصل المنتهى باللامنتهى المنفذ



4)- ويشتعل الكبريت جنونا

5)- هذا طينك قد كثرت فيه البصمات

6)- وأفسق فيه الوعي بيننا

7)- هذا طينك... طينك... طيات تتقاذفه الطرقات

8)- بليل المنفى والأمطار

9)- دلتني الأشعار عليك

10)- فكيف أدل عليك بجمرة أشعاري

بمقارنة السّطر الثّالث في الأعلى والسّابع في المقطع أدناه يمكن أن نلمس الإشكاليّة التي نرمي إليها: 3 يراوغ كل الطرقات المألوفة في جنات الملح / 7 تتقاذفه الطرقات بليل المنفى والأمطار، لقد قلنا سابقا بأن حالة ارتهان الشّعر تكاد تميّز الوتريّات بشكل عام لكن الأهم هنا هو المظاهر والتشكلات التي يأخذها الارتهان والذي يتّضح خاصّة من خلال الارتباك.

1- جيل دولوز، ما هي الفلسفة، ص 175.

دلتني الأشعار عليك   الياء   الأشعار   الكاف

مفعول به مقدم   فاعل   يعود على الله (الديمومة)

فكيف أدل عليك بجمرة أشعاري   الفاعل   الكاف

أنا   الله (الديمومة)

إنّ السّؤال إذا يبقى معلقا يوقف حاجة الشّعر إلى الاكتمال ويؤكد ارتهانه مع الذّات للعالم ويقلص الزّمن إلى زمن للذكرى المستعادة كحدث لا كفاعليه، كماض لا كراهن.

11. الإيديولوجي مرتهنا

من وجهة الفينومينولوجيا – (الوجودية منها على الأخضر) فإنّ الخبرة المعينة هي ذلك اللّقاء المباشر السّابق على التأمّل بين الوعي والعالم، ذلك أنّنا قبل أن نبدأ تأمل العالم فإنّنا نكون قبة قبلا وكتفين به، وحتى نتأمله نجد أنفسنا مازلنا فيه وبتعبير **ميرلوبونتي:** « الفينومينولوجيا هي أيضا فلسفة يكون العالم بالنسبة إليها، قائما– هناك من قبل أن نبدأ التأمل، أي باعتباره حضورا لا يمكن استلابه، وكل جهودنا تكون في استعادة اتّصال أوليّ ومباشر بالعالم »[1].

ولهذه الفكرة ارتباط كبير بمفهوم (العالم) الذي أصبح يترجم فيها بعد (الوجود في العالم) والذي جاء به **هيدجر**، وعلى هذا المفهوم بنى كل من **ميرلوبونتي وميكائيل ديفران** تحليلهما للإدراك الحسي ودوره في الخبرة الجماليّة، وبناء عليه أيضا نقرأ المقطع التّالي:

1)– لا تلم الكافر في هذا الزّمن الكافر

2)– فالجوع أبو الكفار

3)– مولاي،

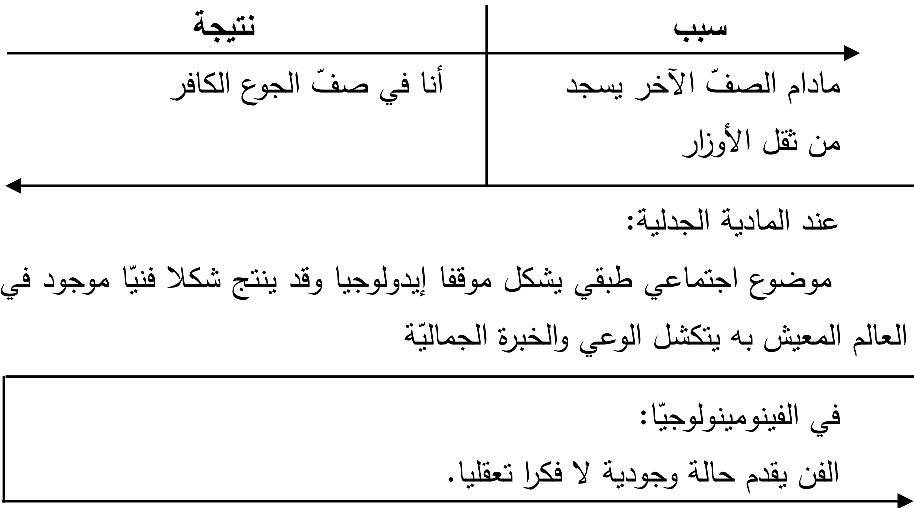
4)– أنا في الصف الكافر.

5)– مادام الصف الآخر يسجد من ثقل الأوزار

6)– وأعيذك أن تغضب مني

7)– أنت المطوى عليك جناحي في الأسحار.

1– من سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 49.



إنّ الذي يسند التصوّر الفينومينولوجي هو هنا مؤشّرات من النصّ، الأوزار والسجود، مؤشّرات وإن كانت موجودة في العالم الخارجي فأنّها معبر عن علاقة كامنة في الذّات، من هنا يأتي التّعقيب، (أعيدك أن تغضب مني أنت المطوي عليك جناحي في الأسحار)، وإلاّ لماذا يختار السّجود تحديدا من بين كل مظاهر العالم الخارجي ليعلق عليها لاختيار الإيديولوجي والذي يؤكد ان هذه العلاقة داخليّة لا تتأتّى فحسب من العالم الخارجي كلمتا مطوي/ الأسحار، أمّا الأهم في كل ذلك فهو أن العلاقة المشار إليها تسهم إلى حد بعيد في تشكيل اللّغة والتعبير فتجمع لغة تقريريّة يتحكّم فيها الشد والجذب.

تسعى الذّات في علاقتها (بالعالم المعيش) إلى فتح المنتهى، الزّمن الكافر على زمن الأعماق حتى وإن بدا في الظاهر أنّها تغلقه، تكشفه وإن لاح أنّها تغلقه، ولنتذكر هنا أن الكافر لغة معناها المغطى، وقد سمي اللّيل بالكافر ومثله الكفن.

الزّمن الكافر (المعطى)

زمن الذّات　　　　　　زمن العالم

المطوي على (زمن الله)

لهذا يأتي القول مباشرة بعد ذلك:

1)- إله نجوم البحر
2)- لقد أبحرت إليك
3)- كآخر طير في البر
4)- وكادوا يقتنصوني
5)- إله البحر سيكتشفوني
6)- إله البحر السب تتسم مساحات سكالين الدم
7)- سباخك يا رب اللّيل
8)- يشد على قدمي المتورمتين
9)- ولأقدامي تهرب في قلب عدوي صارخة
10)- وسيكتشفوني

المنفذ إله البحر (1-3)

ما يؤذي ينتمي إلى رب اللّيل (5-8)

لقد كنا قرأنا في مقطع سابق (إله البر سيكشفوني) أمّا هنا في (إله البحر سيكتشفوني) فيما أن الانتهاء والتغطية تأتي من البر الذي يلفه زمن اللّيل فإنّ التوجّه يكون هذه المرة باتّجاه إله البحر، لعلّ الانفتاح باتّجاه اللامنتهى يأون من هناك وسواء أتعلّق الأمر بإله البحر أو البر فإنّنا أمّا اللامنتهى الذي يملك المنتهى، والواحد المتجلي بوجهين، أنّه المنادى ذاته في حالتين.

إله البحر　　　　　　إله البر

أبحرت إليك　　　　كآخر طير في البر

بعبارة أخرى فإنّ التوجه من البر المنتهي إلى البحر اللّامنتهى هو دوما من الله وإلى الله اللامنتهى، فالعلاقة في عمقها هي علاقة زمنية، لذلك تتكشف ببعض الوضوح:

1)- أنقذ مطلقك الكامن في الإنسان

2)- فإنّ مدى المتبقين من العصر الحجري تطاردني.

3)- أنقذني من وطني

4)- إذ ذاك ألتف على جسدي الواهن روح المطلق

5)- متشحا بالقسوة والنرجس والزّمن

6)- حملتني ريح الغيب إلى درب

7)- تترقرق فيه بواكير الصبح.

يمكن في الذّات إذن جزء من المطلق يحتاج إلى إنقاذ من ترصد المحدود، لذلك ينسب المطلق إلى كاف المخاطب كما كان ينسب إليه المحدود، في (سباخك يا رب اللّيل) أمّا هنا فيقول، (أسننقذ مطلقك الكامن في الإنسان)

مما يوحي أن أصل الموقف الإيديولوجي كما اللّغة والتشكيل الفني كلاهما ينبع من هذه الظاهرة أو لنقل يدور في فلكها ونعني علاقة المحدود باللامحدود وتحكمها في الإيديولوجي وفي الفني وأكثر من ذلك في الوجودي.

هذه العلاقة بين المحدود واللامحدود تعمل عملها في مستوى التعبير وفي مستوى الدلالة، وبهيمنة الطرف الثّاني لبرهة يأتي الاعتراف لتحو شامل يطبع الوجود.

زمن المحدود يطغى ليربط الماضي بالحاضر	زمن المطلق يلتف على الماضي والحاضر بالمستقبل
فإنّ مدى المتبقين من العصر الحجري تطاردني أنقذني من وطني	إذا ذاك التف على جسدي الواهن روح المطلق متشحا بالقسوة والنرجس والزّمن ملتني ريح الغيب إلى درب تترقرق فيه بواكر الصبح

وتبعا لذلك:

– فروح المطلق يلف الجسد = اللامحدود

– منتشيا بالقسوة والنرجس والزّمن= مغلقا بالسّالب والموجب والزّمن البديل

– حملتني ريح الغيب إلى درب = المطلق زمنه مختلف

تترقرق فيه بواكر الصبح

لكن كل ذلك إنما هو حلم عابر، كسر للزمن الطبيعي بالحلم، إذ سرعان ما تعود الأمور إلى طبيعتها كما سرى

معطيات العالم الخارجي

1)– وأول عصفور زقزق في الأفق الأزرق ملتهبا | صوت

2)– أمن... أمن... أمن | أمن

3)– أيقظ خبري | جوع

4)– أيقظ في القرية رائحة الخبز

5)– فغافلني تعبي والشيق المتأصل في وجوعي للإنسان

6)– فدقوا بابا موصدة

7)– ناداني صوت مازال كخيمة عرس عربي

8)– والصوت كذلك أنثى. ← أنوثة الصوت

9)– والغربة حين احتضنتني أنثى ← أنوثة الغربة

10)– والدكة أنثى. ← أنوثة الدكة

11)– من ذاك

12)– أجبت كنار مطفأة في السهل ← وهم الوطـــن

13)– أنا يا وطني

كما كان كسر الحلم لزمن المحدود المتربص بالذّات، ها هو المحدود يعود عبر معطيات العالم الخارجي (التعب، الشيق، الحنين، الأنوثة المبثوثة في كلّ شيء، وحتى الوطن ممثلا في اللّغة لا الوطن الحقيقي)، وهو ما يعبّر عنه بشكل مكثف السطر (5)

فغافلني تعبي... كل أشياء العالم تلك تمنح نفسها عبر صوت الطائر صادمة للوعي، فالصّوت (يوقظ رائحة الخبز، وشيق الجسد، وحنين الروح) كتيار في الوعي.

تنتقل (الوتريّات الليليّة) بعد ذلك إلى سرد أحداث عديدة ومشاهدة واقعية لكن الملاحظة هنا أنّها لا تحول هذه التجربة الواقعية إلى تجربة خيالية بالمعنى الحقيقي بل تراكمها ولا تتخلّص من مؤثّرها الانفعالي، أنّها في الأغلب لا تنزع عن تلك الأحداث والمشاهد طابعها الواقعي لتقيد تمثلها يقول **بيغوي peguy**، « هناك من جهة حالة الأشياء التي نمر بمحاذاتها، نحن أنفسنا وجسنا، ومن جهة أخرى الحدث الذي نغوص فيه ونحرر منه الذي يعود ليبدأ دون أن يكون قد بدأ على الإظلام ولا أنتهي أنّه المحايث المستمر »[1].

لنقل إنّ جلّ الأحداث المسرودة هي من النوع الأوّل، لذلك فلن يهمّنا في الوتريّات إلّا الشّعر أنّه من الحدث الثّاني، ذلك الذي يدخل مع الذّات ومع الشّعر في مراهنة، حيث سنرى في الوتريّات أحداث ومواقف لن يكون بالوسع قراءتها من المنظور السّابق إلا بعد ما تسمح هي بذلك، ومن هذه الأحداث.

من هرب هذه القرية من وطني؟

من ركب لوجوه الناس أقنعه إيرانية؟

من هرب ذاك النهر المتجوسق بالنخل على الأهواز؟

أجيبوا فالنخلة أرض عربية

يا غرباء الناس بلادي كصناديق الشاي مهربة

إلام تستبقي يا وطني ناقلة للنفط؟

أبكيك بلاد الذبح

كحانوت تعرض فيه ثياب الموتى.

إنّ الكناية والاستعارة والتشبيه هنا لن تغير من واقعية لحدث داخل النص بل تمعن في تجزئته إلى أحداث لا يكاد يربطها رابط كان الذّات تمر جنب الأحداث ولا

1- ينظر: جيل دولوز، فليكس غاثارى، ما هي الفلسفة، ص 165.

تعيشها ونستطيع أن نسرد جملة من هذه الأحداث والمواقف التي يمكن العودة إليها في النص وإن كنا نستطيع أن نجتهد في تفسير سبب مباشرتها وتراكمها ثم سبب حدثيتها المحضة إذ أنّ الذّات وقد أعيتها السبل جميعها في التخلص من تربص عالم المحدود بها تستسلم للأشياء وللأحداث كما تأتي، ولا تبذل كبير جهد في نزع طابعها الوقائعي لتصعبها بطابع الديمومة، ليس للذات لغتها الخاصّة التي تجلب الديمومة إلى المعيش (فكيف أدل عليك بجملة أشعاري؟.

إنّ الجسد تطغى عليه مادية الواقع بكل أصنافها، وإن الذّات يطغى عليها العالم الموضوعي بكل ثقله وإحاطته، وإن الشّعر يفقد لصالح اليومي العابر.

هذه الهيمنة تفسر ارتهان الشّعر لا راهنيته في حين أن المطلوب هو أن « لا يعرض الموضوع الجمالي، بل يمثل أي أنّه يقدم على أنّه غائب ».[1]

هذه التقريريّة التي تصل حد النثرية بعيدة عن المعنى الذي ترمي إليه سوز انبرنار التي ترى أنّ القصيدة تظهر كأنّها كتلة واحدة أو نتيجة لا تقبل الانقسام ولا يمكن أن يكون للقصيدة من وجود إلا إذا اجتذبت نحو الزّمن « الراهن الأبدي » للفن، الديمومات الأكثر طولا وجمدت مستقبلا متحركا فمن أشكال لا زمنية... بينما ترى أن نثرية القصيدة بينة إيقاعية تفرض على الزّمن الواقعي للعمل.[2]

إنّ النثرية التي توصلنا إليها (الوتريّات الليليّة) هي حاصل ارتهان للواقع أي أنّها بذلك لا تفرض شيئا على الزّمن الواقعي بل هو الذي يفرض عليها نثريتها، هذه النثرية يمكن تفسيرها مرة واحدة بأنّها حاصل ارتهان للعالم الخارجي لكنّها إذا لم تفلح في أن تنزع عن الأحداث وقائعيتها وإدراكاتها الموضوعية، إذا تعرها من حالات الذّات المدركة، فأنّها لن تجد تفسيرات أخرى لأنّها لا تملك ديمومة ولا تأخذ أشكالا أخرى متنوّعة في كل مرة كما مر معنا حتى الآن.

1- فرديناند ألكييه، التوق إلى الخلود، تر، سنا خوري- دار مجد أبوظبي، ط1، 2009.

2- سبقت الإشارة إلى الموضوع في الجانب التنظيري، ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص 61.

عند هذا الحد تتعلق لعبة الشّعر بحدود الواقع فلا يعود هناك منفذ إليها إلا من خلاله.

ألقيت مفاتيحي في دجلة أيام الوجد

وما عاد هنالك في الغربة

مفتاح يفتحني

ها أنذا أتكلم من قفلي

من أقفل بالوجد

وضاع على أرصفة الشام ستفهمني

من كان مهم يقرأ فيه القرآن

بهذا المبغى العربي

سيفهمني

من لم يتزور حتى الآن

وليس يزاود كل مقاهي الثورين

سيفهمني

كل فهم إذن يحتاج أن يمرّ عبر الواقع لفهم الشّاعر ولغته التي هي نفسها لغة الواقع وإذا كان الواقع سلبيا إزاء الذّات فلا يمنحها حقها في الوجود فكذلك يفعل مع اللّغة، فالواقع ضياع في أرصفة الشام، وهو مخيم يقرأ فيه القرآن بهذا المبغى العربي وهو زوروا مزايدة في مقاهي الثوريين ومن نتائجه تحجيم اللّغة إلى لغة يوميّة.

من كل هذا يفهم كيف يعامل أحد معطيات الواقِع وهو الوطن.

- وطني علمني أن أقرأ الأشياء ← معلم
- وطني هل أنت بغية داحس والغبراء ← ومجهل
- وطني هل أنت بلاد الأعداء ← عدو
- وطني أنقذني ← ومنقذ

إنّ الواقع (يحيط) بالذّات ولا يترك لها منفذا (ما عاد هناك مفتاح يقتضى)، يقتضي لكل ذلك ويسبب من سيطرة الواقع على الذّات فلا عجب أن الذّات حينئذ تطلب من الواقع نفسه ممثلا في الوطن أن ينقدها مع أنّه هو نفسه سبب ضياعها بحيث تكون هذه المفارقة سببا ونتيجة في الآن نفسه.

12- الذي هناك ولا يوجد

أشرنا قبلا أن مقدّمة الوتريّات الليليّة تقول نثرا محتوى الوتريّات أكثر مما تقوله هذه شعرا فقد جاء في المقدمة: «لكن أغلب شعرنا الحديث يظل حبيس المراحل الأولى والتناسب الأوّل ولا يملك هذه الروح الحالمة المأخوذة، هذا العالم الوهمي في الظلمة، الذي يرسم بخطوط البرق السّريعة والمندمجة كليا بالزّمن المطلق، يستفزنا كليا لأنّه هناك ولأنّه لم يوجد بعد... »[1].

لعلّ هذه الحالة هي التي تخلق في الوتريّات توترا بين هذا الذي لا يوجد، هكذا يعبر دولوز/ غارثاري عن حالة التوتر هذه «فالقص التخيلي الإبداعي لا علاقة له مع الذكرى حتّى المضخمة منها، ولا مع الاستيهام في الواقع إنّ الفنان ومنه الرائي يتجاوز حالات المؤثرات الإدراكيّة للمعاش، فهو عراف ومتحزر، كيف يتمّكن من الإخبار بها حدث له، وما يتخيله وهو مجرد ظل، ذلك أنّه أي في الحياة شيئا ما باغ العظمة إلى درجة يتعذر معها تحمله... »[2].

هذا الانشطار في الحالة يحدث انشطار في الذّات المبدعة بين ما ترغب قوله ولا تصل إليه وبين ما تقوله دون رضى لذلك تردد بعد كل انغماس في الواقع الخارجي اعترافا ينسى هذا الانشطار: «أقيء لهذا الأسلوب بهذا الانقسام.

أو هي تعترف بشكل مباشر بهذا الانقسام.

- أعترف الآن أمّام الصحراء

- بأني مبتذل وبذئ وحزين كهزيمتكم

1- ديوان وتريات ليليّة، ص13.

2- جيل دولوز/ غاتاري، ما هي الفلسفة 197.

مقابل:

– هل تعترفون.

– أنا قلت بذئ.

– رغم بنفسه الحزن.

– وايماض صلاة الماء على سكري.

أنّها حالة وعي الذّات لذاتها أمّام الكتابة إذ هي تدرك أن هذا الذي تعبّر عنه هو غير الذي رأته، لأنّ ذلك الذي رأته هو أعظم بكثير ولأن هذا الذي تنقل هو إحداث ليس إلا، لعلّ ذلك هو ما يشير إليه القول.

أنقذني كضريح نبي مسروق

في هذي الساعة في وطني

تجتمع الأشعار كعشب النهر

إنّ إدراك الحالة والانبهار أمّامها هو حالة أولى، لا تكفي لنقل الخبرة بها، من هنا حالة المعاناة أمّاما أشياء نعيشها في الإدراك ولا نعيشها في القول الشّعري، ونعني أن هذا القول موجود ولكننا لا نصل إليه « فالأمر يتعلق دائما بالحياة حيثما هي أسيرة أو محاولة ذلك في معركة غير مضمونة »[1].

يعتقد **غارتاري/ دولوز** أن بعضا يلجأ إلى كتابة رواية توليفية تنتج له تحركا واسعا لا فهو لا يعفينا من سرد أي شيء تعويضا عن عمل فني حقيقي، بل أنّه يلجأ إلى تغيير شديد في واقع الفظاعة التي نراها والبأس الذي نمر به لا قناعا بصعوبة التواصل، مما دفع بروسلليني ومشتك، متذمر وراض ويعتقدان أن الأدب هو الذي استمر في تعذبه هذا الالتباس مع المعاش[2]

1– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2– المرجع نفسه، ص179.

يبدو أن كثيرا من (الوتريّات الليليّة) خاصّة في النصف الثّاني من الحركة الثّاني من الحركة الأوّلى وفي أغلب الحركة الثّانية يعاني من هذا الالتباس مع المعاش إذ يطغى على السّرد حشد أحداث ومواقف يتغلب عليها الادراكات والانفعالات.

1)- وطني أنقذني من مدن سرقت فرحي.

2)- أنقذني من مدن يصبح فيها الناس.

3)- مداخن للخوف وللزيل مخيفة

إنّ الالتباس المشار إليه أعلاه يبدأ في الإدراكات ذاتها إذا إن الوطن المستجار منها والناس ضدهم، إضافة إلى أنّه لا يبدو واضحا لماذا (يصبح) الناس في هذه المدن مداخن للخوف وللزيل مخيفة، إنّ اهتزاز الصورة يأتي أولا من فعل ليصبح الذي لا يبدو مبررا بما يكفي ثم تركيب الصورة ذاتها كذلك الشأن فيما يلي:

1)- يا وطني المعروض كنجمة صبح في السوق

في العلّب الليليّة يبكون عليه

ويستكمل بعض الثوار رجولتهم

ويهزون على الطلبة والبوق

أولئك أعداؤك يا وطني

من با ع فلسطين سوى أعدائك أولئك يا وطني

من با ع فلسطين وأثرى يا لله

سوى قائمة الشحاذين على عتبات الحكام

ومائدة الدول الكبرى؟

يتسبب حضور الواقع لهذا الشكل إدراكات وانفعالات في غياب الشّعر ومنه في غياب الذّات، لأنّ هذه أنما تفرض حضورها من خلالها الشّعر ومن خلال قدرتها على إعادة تنضيد معطيات الواقع إذ كيف يقال قبل هذا (وطني هل أنت بلاد الأعداء؟) ثم (أولئك أعداؤك يا وطني).

بعد ذلك أو قبل يطلب من الوطن ذاته أن (أنقذني كضريح نبي مسروق)، لعلّ تفسير ذلك في أنّه، من الممكن حتى أن تملك حسا عظيما في الملاحظة وكثيرا من التخيل ولكن هل تمكن الكتابة بواسطة الإدراكات والانفعالات والآراء[1]؟

13. الحركة الثّانيّة: الحضور (كما – لو)

تبدأ الحركة الثّانية كما كانت بدأت الحركة الأوّلى بداية جامحة، كأنما للقبض على الوجود شعريا حيث «إن الأشياء في الوعي الخيالي تكون حاضرة وموجودة فقط بصيغة المشابهة، أي كأنّها حاضرة، أو كما لو أنّها حاضرة بهذا الشكل أو ذلك، وبذلك تأخذ الأشياء في الوعي الخيالي وضع شبه حضور فيم الأمر كما لو (كأن) أن الشيء هناك دون أن يكون هناك تماما »[2]

هكذا تنطلق الحركة الثّانية بمقايسة للأشياء عبر التشبيه:

1)– في تلك الساعة حيث الرغبة	
2)– فحل حمام	تشبيه
3)– في جبل مهجور	
4)– وأضمّ جناحي على تلك الأحجية السرية	استعارة + تشبيه
5)– وأريح التفاح الوحشي.	
6)– يعضّ كذئب مملئ باللذة.	استعارة + تشبيه
7)– كنت أجوب الحزن البشري الأعمى.	استعارة
8)– كالسّرطان البحري.	تشبيه
9)– كأنّني في وجدي الأزلي.	تشبيه
10)– مخيط يحلم الاف الأعوام.	استعارة
11)– ويرمي الأصداف على الساحل	

1– ينظر: المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

2– العربي الذهبي، شعريات المتخبل أقرب ظاهراتي. ص 180.

لنتذكّر أن مقاطع سابقة في الحركة الأوّلى كانت بدأت بهذا الشكل

مقطع سابق (1)	مقطع سابق (2)	مقطع الحالي
في تلك الساعة من شهوات	في تلك الساعة من شهوات	في تلك الساعة
اللّيل	اللّيل	حيث
وشهيرات البر تفيح بدفء	وعصافير الشوك الذهبية	الرغبة فحل حمام
مراهقة بدوية	تفلى الأنثى بجنين	
يكتظ حليب اللوز ويقطر		
من نهديها		
وأنا تحت النهدين إناء		

إذا كان لابد رغبة في الذّات من (الموضوع) مرغوب، فإنّ الموضوع هنا كما هو واضح من المقاطع أعلاه هو الجسد الأنثوي، إن الضغط بتولد من جانبين، داخلي كأنّه فحل حمام وخارجي حيث أريح التفاح كذئب ممتلئ باللذة، وبمقارنة بين جناحي الضغط، ما يعتمل في الذّات وما يعطي في الخارجي (فحل الحمام– والذئب الممتلئ باللذة) يتضح أن القوة تميل لصالح الموضوع الخارجي حيث يعتبر الإدراك فعلا حدسيا بامتياز إذ يتمّ في انعطاء الشيء للوعي مباشر. [1]

هذا الضغط على الذّات كأنما هو حجب للرؤية البعيدة، أنّه تحديد لها وكسر للأفق تعبر عنه الصورة (كنت أجوب الحزن البشري الأعمى)، وحتى لو أسقط العمى على الخارج أي على الحزن البشري فهو في كل الأحوال (عمى بشري).

لكن الملفت بعد ذلك هو مقارنة زمن الخارج بزمن الداخل فمقابل

(في تلك الساعة) ≠ (يحلم آلاف الأعوام)

خارج داخل

ولأن الخارج هو الذي يفرض منطقة ورؤيته أو بالأحرى يحجب الرؤية فإنّ الناتج هو محمض أصداف على الساحل:

1– ينظر المرجع السّابق، الصفحة نفسها عن ماريا ساريفا، الخيال حسب هوسرل.

كأنّي في وجدي الأزلي
محيط يحلم آلاف الأعوام
ويرمي الأصداف على الساحل

يقلص الخارج من قدرات الذّات حتى في حال الخيال فلا تستطيع هي أن تفرض تحويلا للمدركات، « لأن المتغير الحاسم في الفعل الخيالي، هو الإجراء الذي تقوم به الذّات لتحويل الاعتقاد في الوضع الأنطولوجي للموضوع الذي كان مستوعبا إدراكيا بل وتذكريا، حيث يكون الفعل الإدراكي والتذكري موقف الذّات (الوعي) من الأشياء، منطقيا من اعتبار ثبوتها الفعلي والواقعي، بينما يعوض ويبذل الفعل الخيالي هذا الموقف إلى تجاهل أي واقع يغير المعنى للأشياء والعالم ثانيا بذلك هوية الأشياء على شبه حضور راهن، أي أنّه يجري تعديلا في الوضع الاعتباري الأنطولوجي للأشياء يجعل سؤال واقعية الأشياء محايد »[1].

الطريف في الأمر أن الذّات الشّاعرة في هذه الحالة نعني حالة سيطرة الموضوع بحضوره المكثف أمّام الذّات في المقطع أعلاه، إن الذّات هنا واعية أو لنقل نصف واعية بعدم استطاعتها تعديل الوضع.

1)- كم أخجلني من نفسي
2)- هذا الهذيان المسرف
3)- بالوجع الأمي
4)- فإنّي أتنبأ.
5)- أن بذور اللذة مدت ألسنة خضراء وشفرات
6)- في رحم الكون.
7)- وأعطيت جملا أبدية

يتمّثل هذا الوعي بعلاقة استقطاب الموضوعي في شقّين، في أنّ ما يتولّد عن هذه العلاقة من لغة ليس مقنعا فهو أصداف على الساحل وليس حقيقة، هذيان مسرف

1- المرجع السّابق. ص 139.

بالوجع وفي أن الدور مقلوب إذ إن اللذة هي التي تمد السنة خضراء وشفرات في رحم الكون فهي التي تحدد اللّغة وتقطعها (شفراتها) وتفرض أبديتها لا العكس، يعود الأمر كله إلى أن توقف الذّات يكون عند الإدراك الأوّل للأشياء لا تتعداه، من هنا يفرق (هوسول) بين الإحضار والاستحضار فالأوّل «حقيقة معطاة في شخصها، أي أنّها هي حقيقة مدركة أمّا الحاضر الزّمني في ثاني التذكر فهو حاضر محضر ثاني الإحضار ومتذكر ثان ولا يكون ماضيا مدركا أو معطي أو محدوسا حدسا أوليا »[1].

علما أنّ بعضا يسمّى الحضور الأوّلي إحضارا والحضور الثّاني استحضارا، ليتعلّق الإحضار بالأشياء كما هي معطاة للإدراك بشكل موضوعي أمّا الاستحضار فهو ما تبذله الذّات من تعديل على الموضوعي. [2] أشرنا سابقا إلى أنّ تكرار تشبيه الرغبة بالحمام يأتي مقرونا بالإغراء الأنثوي الجسدي ومن هذا المؤشّر يمكن أن نقرأ المقطع الموالي:

1)- مولاي

2)- لقد عاد حمام الجبل المهجور

3)- يمارس عادته النهريّة...

4)- هل تعرف عادته النهريّة؟

5)- أمّا أنت، وأمّا أنت... وأمّا أنت

6)- فأصحرت بدون صوى.

يذكّرنا هذا بقوله في أول الحركة الأوّلى، (في تلك الساعة من شهوات اللّيل... وشعيرات البر تفيح بدفء مراهقة يدوية... كنت على الناقة مغمورا ينجوم اللّيل الأبديّة أستقبل روح الصحراء).

1- ينظر أمون هوسرل، دروس في فينومينولوجيا الباطني بالزّمن، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2009، ص 46.

2- العربي الذهبي م س ص 140.

إذن فالكلام في السطر الخامس موجه من المتكلّم إلى نفسه حتى وإن جاء هذا بضمير المخاطب (أنت) مما يوحي بأن الذّات منقسمة على نفسها،

الأوّلى ذات مبحرة في (نهر) الرغبة، أمّا الثّانية فمصحرة بدون صوى لكن الأشكال أن كل عالم من العالمين اللذين استقطبا الذّات ينتمي إلى عالم الواقع المحسوس أكان نهر الرغبة ممثلا في موضوع الرغبة (الأنثى) أم كان عالم الصحراء الملاذ، كلاهما لا ينتمي إلى عالم الذّات الداخلي.

هذا الانشقاق في الذّات هو أمر لا مفر منه أمّام عالم خارجي طاغ لذلك يأتي الاعتراف:

1)- وعرفتك لا تنوي الرجعة

2)- فالقلب تعلم غربته

3)- وتعلم بالبرق...

4)- تعلم ألا ينضج كل النضج

5)- فيسقط بالطعم الحلو

6)- ويسقط فيه الطعم الحلو

7)- وأرهف وأمتنع النوم عليه

لأبواق الأزلية

يتسبب انشطار الذّات في غربة داخلية لعلّم القلب إن الالتئام غير ممكن، من هنا فلا شيء يكتمل، ولذلك فإنّ الذّات تقف عند الحالة الأوّلى من الإدراك وتنقل الأشياء كما تعطي لها لا كما تريدها هي مع أنّها تسمع نبضها الحقيقي الذي يتصف بالأزلية، ومع ذلك فهي لا تملك حيال الأمر شيئا. هذه الحالة من العجز على إكمال النقص يعبر عنها تماما القول،

وأرهف وأمتنع النوم عليه / لأبواق الأزلية.

لذلك تضيف:

1)- عرف المفتاح الكامن في القفل

2)- وما يربطه بالقفل باحث في المفتاح

3)- فباحث كل الأشياء.

4)- وتضرج قلبي بالأنباء.

5)- يا هذا البدوي المسرف بالهجرات لقد ثقل الداء.

إذا كانت الذّات تعرف (المفتاح الكامن في القفل وما يربطه بالقفل الكامن في المفتاح) وإذا كان عن ذلك أن (باحث كل الأشياء) فلماذا إذن (تضرج القلب بالأنباء)؟

إن هذا الارتباك أمّام العالم هو ذاته ارتباك الشّعر أمام ما يدوم:

- دلتني الأشعار عليك/ فكيف أدل عليك بجمرة أشعاري.

حيث إذا كان هنالك (انعطاء) بالمعنى الهرسرلي من جانب الأشياء فإنّ هنالك عدم قدرة على (الأخذ) بالمعنى الهرسرلي[1] هو ذاك ما يمكن أن يفسر تضرج القلب بالأنباء، وهو ذاته ما يخلق الداء:

يا هذا البدوي المسرف بالهجرات لقد ثقل الداء

- إن كثيرا من هذا (المعيش) يحدث في غياب أو لنقل في عدم مشاركة الذّات وإن كانت تعيه:

1)- من يخبر روحي	
2)- أن تطفئ فانوس العشق	استسلام الذّات
3)- وتغلق هذا الشباك	أمّام
4)- فإنّ غبار اللّيل تعرى كالطفل	
5)- وإن مسافات خضراء احترقت في الوعي	طغيان عالم الواقع
6)- فأوقدت ثقابا أزرق	
7)- في تلك النيران الخضراء	
8)- لعلّى في النار أري	
9)- ولعلّ اللحظة تعرفني	ريبة واستسلام ثان

1- ينظر إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر، فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة ط1 2007، ص ص 40، 41.

الشكّ في الرؤية والشكّ في أن لحظة الديمومة تأتي هو حاصل تعطل فاعلية الروح بعد (احتراق المسافات الخضراء في الوعي والإصحار)، وكل رؤية – إن كانت – إنما تكون على هذي نار الاحتراق، وعليه فيمكن أن تقارن بين هذه الحالة وأخرى مضت:

– في مقطع سابق: المقطع أعلاه

فإنّي أتنبأ أن بذور اللذة مدت ألسنة **(مقابل)** – فإنّ غبار اللّيل تعري كالطفل
خضراء وشفرات في رحم الكون وإن مسافات خضراء احترقت
وأعطت جملا خضراء في الوعي

يفترض في كل حديث أنّه يتحوّل في الإبداع إلى نوع من العموم والتجريد كي يحظى بطابع الدوام، وليجعل من آنيته برهة لا تنقضي، لكن الملاحظة هنا هو أن ما يحصل عكس ذلك، إن مسافات خضراء تحترق وإن ذلك يعمم على الكون بل على رحم الكون ليعطي جملا أبدية، بمعنى آخر إن ما يدوم هنا هو الانتهاء فهذه الجمل الأبديّة إنما تعبر عن الانقراض، حيث اللذة مدت السنة وثغرات خضراء في رحم الكون، وهذه مسافات احترقت في الوعي وليس خارجه.

14. واقع الكينونة المعطاة

إنّ الأمر البديهي هو أنّ ما يعطينا إيّاه الواقع غير ما يعطينا إياه الشّعر حتّى ولو كان الشّعر إنّما يأخذه من الواقع أحيانا إذ إنّ « العالم الذي نتكلّم عنه إذن ليس هو الكلام اليومي بهذا المعنى يشكل نوعا جديدا من المبعدة التي يمكن أن نقول بأنّها مباعدة بين الواقع وبين نفسه، أنّها المباعدة التي يفحمها الخيال في إدراكنا للواقع، سبق أن قلنا بأن متخيلا، حكاية أو قصيدة ما لا يفتقرون إلى مرجعية، غير أن هذه المرجعية على قطيعة مع الكلام اليومي فالخيال والشّعر يتطلعان إلى الكينونة، لا تحت شرط الكينونة المعطاة، بل تحت شرط أمكان – الكينونة، من هنا بالذّات يتحول الواقع اليومي لصالح ما يمكن أن نسميه بالتغيّرات الواسعة الخيال التي يجريها الأدب على الواقع »[1].

1– بول ريكور، من النصّ إلى الفعل. ص 79.

الملاحظة في هذا الإطار أن الحركة الثّانية من الوتريّات بعد الذي مرّ معنا في القراءة السّابقة وبعد الاستسلام لضغط العالم الخارجي تجنح إلى تسجيل الإحداث ثانية فكأنّها في البداية تسجل الوعي بالصراع الحاصل بين عالم الذّات وعالم الموضوع تنقله في لحظة شعرية هي بمثابة التأمل في مواقع الأقدام خلال السير لكنّها فيما بعد تترك نفسها لسبيل الواقع الجارف.

أنّنا إذ نعطي لهذه الحالة عنوان وقع الكينونة المعطاة فلنشير بذلك إلى هذا الضغط الشديد من الواقع / الكينونة المعطاة بدل إمكان الكينونة كما يشير بول ريكور حيث تفرض تاكينونة الكينونة المعطاة زمنها الآني القصير بمعناه الطبيعي، وتحضيرا أشياء العالم وإحداثه كما هي في الخارج. فبعد أن يصل الشّاعر إلى حدود إيران يتلفظه حرسها وهو مصاب

1)- والغيلن الإيرانية تقترب الآن من القدم الهلوية.

2)- والأضواء افترستني.

3)- أمسكت على الطين لا عرف أين أنا في آخر.

ساعات العمر

كل كلامي عن الزّمن هنا هو كلام عنه بمعناه الطبيعي وكل كلام عن الحدث هو كذلك، وحتّى حين يكون هنالك ارتباط بالمطلق أو انزياح في اللّغة فإنّ ذلك لا يغير من الأمر شيئا حيث يصبح الواقع هو الذي يكتب

1)- ومسحت التنقيط من الحدس

2)- لئلا يقرأني الدرب.

3)- وسيطر سلطان نعاس الصبح.

4)- فجاء الله إلى الحلم.

5)- وجاء حسين الأهوازي يفتش عن دعوته.

6)- جاء النخل.

7)- وجاء التعذيب

بهذا الشكل تنتهي الحركة الثّانية إلى تكرار لما حدث في الماضي كما حدث لهما يمكن أن يتحول «أنّه وبنفس الطريقة التي لا يكون بها عالم النصّ حقيقيا إلا في النطاق الذي يكون خياليّا، يجب أن نقول إن ذاتية القارئ لا تبلغ ذاتها إلا في الحد الذي تتعلّق فيه، لا تحقق ولا تحتمل»[1] أي أنّ النصّ الشّعري هنا وقد أصبح باخسا يفقد كثيرا من ذاتيته أمّام العالم، بل ويفقد القارئ ذاتيّته تبعا لذلك.

1- المرجع السّابق، ص 80.

الباب الثالث

محمود درويش نموذجا

الفصل الثّالث

الكلام الشّعري / تكشّف الموجود

1. الكلام الشّعري/تكشّف الوجود

تحتاج هذه المعادلة، (الكلام الشّعري / تكشّف الموجود ثم (القول الشّعري، الوجود في العالم) إلى تعريف مجمل ومبسط، وهو ما يتطلب تفكيك كل طرف على حدة من جهة وفي الوقت نفسه مقارنة للعناصر من جهة ثانية.

يفرّق **هيدجر** بين القول والكلام فيرى أن « القول والكلام ليسا متماثلين، إذ يستطيع أحدنا أن يتكلّم ولمدة طويلة دون أن يقول شيئا، وبالعكس يحدث أن يصمت أحدنا، فلا يقول شيئا، وفي إحجامه عن الكلام يقول أشياء كثيرة... »[1]، على هذا الأساس يعتبر القول أوسع من الكلام فالقول Reden ينطلق من روح الإصغاء / الصمت فهو في جذره أقرب إلى Read، القراءة في حين أنّ الكلام Sprechen، Speak، وExpression، فهو تعبير أو عبور ونقل لما يقع في التجربة.

إنّ القول إذن إصغاء وفهم في مقابل الكلام الذي هو أقرب إلى النقل بواسطة، يكمن الفرق بشكل آخر في «أن التكلم Speaking يتمّ بوصفة عملية التلفظ للفكر بواسطة الأعضاء، ولكن التكلم هو الوقت نفسه إنصات، لكن الإنصات لا يصاحب التكلّم فحسب، مثلما يحدث في الحوار... التكلّم هو نفسه إنصات، التكلم هو إنصات للّغة التي نتحّدثها، وهكذا فأنّه يكون هناك إنصات لا أثناء، بل قبل ما نتكلّمه،... أنّنا لا نتحدث فحسب اللّغة، بل أنّنا نتحدث عن طريق اللّغة... أنّنا نسمع اللّغة تتحدث »[2].

كما هو ملاحظة هنا فإنّ الفرق ليس واضحا بشكل جيد بين الكلام والقول، ولكننا نستطيع إدراك أن المعنيين موجودان في النص، أي أنّنا نحن من يقرر أن يجعل من كلام ما مجرد كلام يلفظ أو يحوله إلى قول يستمع إليه، ويتحدث من خلاله، وبعبارة أوضح فإنّنا أمّا أن نعتبر أن اللّغة موجودة قبلنا مثلما الوجود، وأن نستمع إلى ما تقوله، أمّا أن نعتبر أن اللّغة مجرد تلفظ للفكر بواسطة الأعضاء، وللشّعر في كل ذلك دور الجامع حيث «يستفيد الفكر من محاورته للشّعر، لأن اللّغة هي الأفق الذي تتفتح معه

1- هيدجر، إنشاء المنادى، ص 44.

2- المرجع نفسه، ص 46.

الرؤية وحضور الأشياء كأشياء، أو قل حوار الفكر لتجربة الشّعرمع اللّغة، يجعله يتذكر أنّه باللّغة ينبثق الموجود وينكشف الحضور، وهو ما يعني أن الشيء لا يحصل على شيئيته بشكل أصيل إلا باللّغة وفي اللّغة ومن ثم ينبثق منه عالم »[1].

فعن طريق علاقة الحوار بين الفكر والشّعر تتمكّن اللّغة من أن تكشف عن الموجود وتؤدّي إلى حضوره في العالم على أن تفهم هذه الكلمة بشكل صحيح: « إنّ العالم لا ينتمي إلى مجال الأشياء أو موجودات هذا العالم الفيزيقي أو المرئي، بل هو عالم الإنسان، فالحجر يكون بلا عالم، والنبات والحيوان بالمثل لا يكون لهما عالم والعالم بهذا المعنى هو ذلك الأفق أو المجال الذي يحيا فيه الموجود البشري... »[2] أن مصطلح العالم عند هيدجر وثيق الصلة بعالم الحياة أو الخبرة المعيشة في فينومينولوجيا **هوسرل** وأتباعه.

2. اشتراع الإمكان

لقد كان لربط فكرة الإمكان بفكرة الزمانيّة عند **هيدجر** دور في سد خلل كانت تعاني منه الفلسفة التي كانت تفتقر إلى المصادر التي تصف بها عالم الممكن: « هذا الممكن السّابق وجوديا على الفعل ليس مجرد ممكن الأشياء بشكل عام، بل يشير إلى الإمكان بوصفه طراز وجود الآنية، وفي (الوجود والزمان) يعاود هيدجر الاشتغال على كل موجودية من خلال الزمانيّة، ويدعى أن الفهم من حيث وجوده ضمنيا للكينونة، ومهما كان اشتراعه وإسقاطه Projection فأنّه يظل مستقبليا في الأساس... إن المستقبل هو الذي يضفى صفة الإمكان وجوديا على وجود يعتمد على الإمكانات المفتوحة »[3].

هذا الربط بين الآنية والإمكانية هو المؤسس لفهم وجود كل موجود، فلفهم الآنية يحتاج الأمر إلى الإمساك بإمكاناتها المسقطة Projetée في الفهم، بل إن

1- محمد طواع، شعريّة هيدجر، ص 60.

2- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص100.

3- مجموعة كتّاب، الوجود والزمان والسرد، مقال كيفن فانهوزر، ص74.

هناك من عرف الإنسان بأنّه الإمكان فهو أكثر مما هو عليه دائما، ولا يكتمل وجوده في أية لحظة أبدا.[1]

على ضوء هذا الفهم نحاول أن نقرأ قصيدة (سأقطع هذا الطريق) من ديوان (ورد أقل) وسنثبت النص هنا كاملا لسبب سيتضح من خلال القراءة.

سأقطع هذا الطريق الطويل، وهذا الطريق الطويل، إلى آخره
إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل. الطويل الطويل
فما عدت أخسر غير الغبار وما مات مني، وصف النخيل
يدلّ على ما يغيب، سأعبر صف النخيل، أيحتاج جرح إلى شاعره
ليرسم رمانة للغياب؟ سأبني لكم فوق سقف الصهيل
ثلاثين نافذة للكناية، فلتخرجوا من رحيل لكي تدخلوا في رحيل
تضيق بنا الأرض أو لا تضيق، سنقطع هذا الطريق الطويل
إلى آخر القوس، تتلو خطانا سهاما، أكنا هنا منذ وقت قليل
وعما قليل سنبلغ سهم البداية؟ دارت بنا لريح دارت فماذا تقول؟

***

أقول سأقطعُ هذا الطريق الطويل إلى آخري... إلى آخره

إنّ إثبات النص هنا كاملا ناتج من كون شكل الكتابة هو الآخر دال، أنّه وإن كان سابقا لفعل القراءة إلا أنّه مدعم للدلالة في نهاية القراءة.

يمثّل الموضوع المشار إليه باسم الإشارة (هذا) زمانا هو الحاضر ومكانا هو الطريق وصفه هي الطول، وبتكرار المكان وصفته (هذا الطريق الطويل) يصبح ذلك دالا أولا على شدة طول الطريق، وثانيّا على حالة من التحدّي بين الموضوع والمتكلّم الذي يثبت (إمكانيّة) القدرة على التحدّي من جهة بزمنه الخاص ممثلا في المضارع مقرونا بالين التي تفيد الإصرار بقدر ما تفيد ما يستقبل من الزمان، أنّه الإصرار حتّى آخر الطريق، لكن السطر الثّاني يأتي ليؤكد علاقة التحدي هذه عبر أسلوب التكرار الدال على قوة العزم لكنه تكرار بشكل مختلف دال هو الآخر.

1- ينظر: المرجع السّابق، ص ص 72، 73.

سأقطع هذا الطريق الطويل، وهذا الطريق الطويل، إلى آخره

ما يستقبل   تكرار الموصوف وصفته نهاية الموضوع من الزمان

إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل.. الطويل الطويل

نهاية الذّات   مضارع   تكرار الصفـــة بدون السين

يكمن وجه اختلاف الدلالة بين السطرين رغم تكرار كثير من عناصرهما في أن السطر الأوّل بتكراره للمكان المشار إليه عبر اسم الإشارة يبقى دالا على (الحاضر) وبإضافة شبه الجملة (إلى آخره) تصبح هنالك إمكانية أن ينتهي الطريق مما يفقد فعل التحدي قيمته، من هنا يأتي القلب والاختلاف متنوعا حيث يصبح شبه الجملة (إلى آخره) في أول السطر بدل أوله، وهو (أي شبه الجملة) هنا مضاف إلى الذّات بدل المكان، فإنّ يكون التحدي حتى نهاية الذّات أكثر قوة من أن تكون النهاية في الموضوع، ويأتي تكرار الصفة هذه المرة (الطويل) حاملة دلالة زمانيّة أكثر منها مكانية بتكرار المكان (الطريق)، إنّ تكرار صفة الطويل بدلالتها الزمانيّة توشك أن تمتد فتحدها علامات منها:

1) شبه الجملة (إلى آخر القلب) فآخر الشيء نهايته
2) فعل المضارع أقطع مقابل الحاضر هذا
3) دلالة فعل القطع، (الانتهاء)
4) تقديم كل ذلك في السطر الثّاني

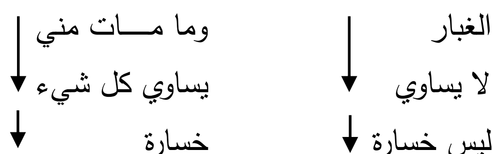
تتّضح إمكانيّة القدرة على التحدّي، تحدّي المستقبل الحاضر، والمشروع الممكن أمّا هو كائن تحدّى الذّات لما يحد من انفتاحها، تتّضح هذه الإمكانيّة على مستوى آخر هو إمكانيّة القول بما هو متاح وممكن من ممكنات اللّغة، فعلى بساطة هذا المتاح أمكن فتح الطريق نحو المعنى، أو بعبارة أخرى فإنّ الإمكانية تتولد من قدرة الذّات على صياغة كينونتها كانفتاح على فعل الإمكان حيث هي بذلك تصوغ زمنها في قلب الزّمن الحاضر المشار إليه (بهذا) فزمنها هو الإمكانيّة الموجودة في حالة كمون في ذات الكائن وفي وجوده.

يوجز (فانهوزر) الظاهرة السّابقة بالقول «ما يهمنا هو تفسير هيدجر للذاتيّة من خلال الهم وتفسيره الهم من خلال الإمكان والزمانيّة، المستقبل ذو معنى لأنّه طريقة وجود للآنية (أي اشتراع عرض الإمكانات، والتقدم المتواصل صوب الإمكان الخاص – الذي هو الموت – مع معرفة مسبقة بالنتائج »[1] . وهي الدلالة التي تتأكّد في السّطر الثّالث.

فما عُدت أخسر غير الغبار وما مات منّي

تأتي العبارة ملتبسة من حيث علاقتها بالزّمن بتكونها من فعلي الماضي والمضارع (عدت+أخسر) إن ما يموت منا رغم أنّه يمضي غير أنّه لا يتعلق بالماضي، فلا يموت إلا ما هو حي وما هو حي زمنه الحاضر والمستقبل.

يأتي الالتباس من جانب آخر فالقول (ما عدت أخسر غير الغبار) عبر النفي والاستثناء (ما+غير) يصبح مساويا لعدم الخسارة مع أنّه قد مات (مني) كأنني لم أخسر ما خسرت.



لنقل إن ما مات مني خسرته حقا، وأعرف أنني سأخسر ما يموت مني ولكنني أحيا بعدم الاعتراف بالخسارة، حيث أن يؤكد هذه الدلالة القول اللاحق.

وصف النخيل يدل على ما يغيب	سأعبر صف النخيل
حاضر يغيب	مستقبل يحضر
دلالة على أهمية الخسارة	دلالة على الاستعداد للخسارة رغم ذلك
الإمكانيّة المشروعة	

بمعـرفة مسبقة للنتيــجة

1- الوجود والزّمان والسرد، المرجع السّابق ص 74.

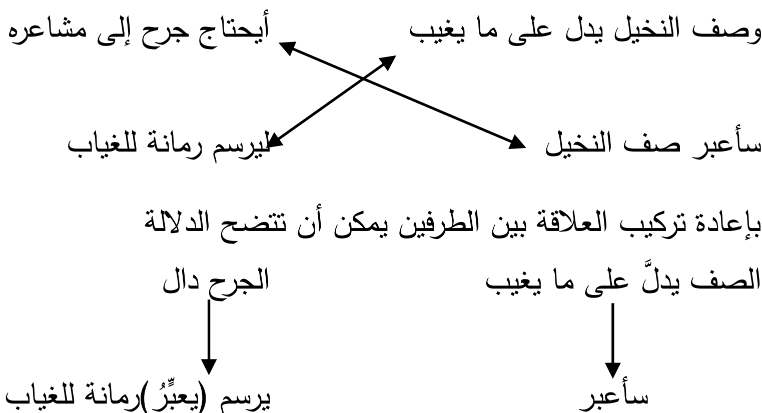
تأتي أفعال العبارة الأوّلى، مضارعة (يدل، يغيب) الخسارة تلتهم الجانب الحي من الحاضر، لكن فعل العبارة الثّانية (سأعبر) بإضافته إلى السّين التي تدلّ على ما يستقبل من الزمان يأتي هو الآخر ليشرع الإمكانية قاطعا زمن الحاضر بزمن المستقبل وقاطعا الحالة الكائنة بالحالة الممكنة ويأتي فعل العبور بدلالته على الاجتياز والتخطّي ليكمل دائرة الإمكان.

لكن ذلك يجب ألا ينسينا مستوى آخر لاشتراع المكان الذي يعمل هذه المرة على مستوى التعبير (العبور) إنّها الصورة الفنيّة ممثلة في صف النخيل، لكنه ليس الصف الثابت بل الذي على حافتي (الطريق) والذي بدوره بصدد أن يقطع، فكل شيء في حال تغيب مستمر، حيث الصورة هنا تزيد الاحتمال المضاد للإمكانيّة، إذ ما دام الطريق لابد أن يقطع فإنّ النخل رغم دلالته سيعبر قيمته سيعبر، لكن الكينونة أي أن فعل الكينونة يتحقق تحديدا في الإصرار على العبور رغم التأكد من أن الخسارة فادحة.

ويأتي أسلوب (التّضمين) على مستوى التعبير ليعضد طاقة التحدي ويقوي من مشروع الإمكان:

فما عدت أخسر غير الغبار وما مات منى، وصف النخيل
يدل على ما يغيب، سأعبر صف النخيل أيحتاج جرح إلى شاعره
ليرسم رمانة للغياب، سأبني لكم فوق سقف الصهيل
ثلاثين نافذة للكناية

فمقابل طول الطريق (الموضوع) هناك (دائرية التّضمين) كإمكانيّة في اللّغة يتمّ التوسل بها للدلالة على مشروع (الذّات) لتحدي ما يجابهها في الحاضر، حيث تتواشج أمكانية الذّات وإمكانية اللّغة لصياغة زمن يمتد أكثر مما يريد زمن الواقع أن يمتد، لكن الأعمق دلالة على وجود هذه الإمكانية هو هذا الانتقال المفاجئ من حالة الواقع (الموضوع) ممثلا في صف النخيل الدال على ما يغيب، إلى حالة اللّغة في علاقتها بالذّات



1) إذا كان صف النخيل دالا في ذاته على ما يغيب (الزّمن، الحياة، الامتلاء... إلخ)

وإذا كان الجرح دالا في ذاته بما يغيب يسببه (دم، حياة، ذات) فهما متساويان وكما سأعبر صف النخيل فسأعبر جرحي.

2) لا يحتاج الجرح إلى ذات شاعرة كما تجسد وجوده فهو في ذاته شاعر بما يرسم من الدم الذي يغيب منه كأنّه رمانة، فهو يصوغ من نهايته ومن انهياره قيامه.

3) ما دام ذلك جرحي الذي يعبر انهياره ويتخطى غيابه فالمحصلة أنني صاحب الجرح أصوغ من الغياب حضوري ويصاغ قولي من صمتي.

4) يصنع الغياب جرحي، ويصوغ جرحي لغته هذه التي تقولني إذ تصوغ من غيابي الحضور الذي به يكون وجودي – « فقد كان فلاسفة اليونان يختبرون الموجود (Eant) بوصفه ما يحضر (ما يتمّثل في حضوره)، وبهذا المعنى يكون الكلام نفسه هو ما يحضر وينتمي إلى الحضور »[1].

انطلاقا من هذا الفهم فإنّ الطريق الذي يقطعني بتغييبي أقطعه بحضوري عبر فعل الكلام (القول).

1- هيدجر، إنشاد المنادى، ص 39.

تقودنا العلاقة بين الجرح وشاعره إلى التأكّد من أن اللّغة ليست مجرد الكلام ذلك أنّها لها أولية على متحدثيها، أنّها تتحدث من خلالهم – إن من يتكلّمون يحضرون في فعل قولهم، « إن كل شيء يقال ينبعث من أنحاء عدة مما لا يقال، سواء أكان هذا اللامقول أو المسكوت عنه شيئا ما لم يقل بعد، أو كان من اللازم أن يبقى لا مقولا، بمعنى أنّه مما يضيق عنه نطاق الكلام، وهكذا فإنّ ما يقال على أنحاء عديدة يبدأ في الظهور كما لو كان معزلا عن الحديث والمتحدثين ولا ينتمي إليهم، في حين أنّه في الحقيقة هو وحده الذي يعد للحديث والمتحدثين ما يكون موضع انتباههم »[1].

تبدو العلاقة بين اللّغة ومتحدثيها أعقد بكثير مما هو ظاهر،

– أيحتاج جرح إلى شاعره؟ = (الجرح معبر بذاته لا يحتاج أن يكون المجروح شاعرا)

– يرسم رمانة للغياب = الغياب قاله الجرح، لكن أظهره الشّاعر)

يوجد الشّاعر من جرحه فجرحه قبله، ويوجد الجرح من اللّغة، فاللّغة موجودة قلبه

يعود الشّاعر إلى إظهاره الجرح باللّغة (حين لا يتكلّم عنه)، يظهره باللّغة فيظهر من خلال ذلك اللّغة قبل الجرح والجرح قبل الشّاعر الذي يظهر الجرح ويظهر عبره باللّغة.

فكأن اللّغة تكتنف الكائن قبلا وبعدا وهو ما يصدقه قول محمود درويش من قصيدة « أستطيع الكلام عن الحب »،[2]

– سأحيا كما تشتهي لغتي أن أكون... سأحيا بقوة هذا التحدي

إذ أنّه « مع فعل التكلم (يحضر) أولئك الذين يتكلّمون، غير أن ذلك لا يتمّ وفق قاعدة ارتباط العلّة بالنتيجة. ذلك أن من يتكلّمون يحضرون قبل ذلك في فعل القول »[3]

ينبثق القائل من قوله كما يلفظ هو كلماته، ومن بينهما يستقيم القول الشّعري

1– سعيد توفيق، في ماهيته اللّغة وفلسفة التأويل، نقلا عن هيدجر، ص 31.

2– محمود درويش، الأعمال الكاملة.

3– هيدجر، إنشاء المنادى، ص 42.

ليرسم رمانة للغياب، سأبني لكم فوق سقف الصهيل

ثلاثين نافذة للكناية، فلتخرجوا من رحيل لكي تدخلوا في رحيل

من توفر القول قبل القائل تتوفر إمكانية أنحاء أخرى للكلام، وسيصبح بإمكانه أن يخاطبها من خلال ثلاثين نافذة للكناية (أهي لغة مقولة على مدى أيام الشهر الثلاثين)

هي إذن لغة تدور بمدار المتكلّمين، وتتحرك بحركتهم بمنتهى الطواعية بمقابل ما هو كائن هنالك إبدال ما هو ممكن في كل حال ومع كل احتمال.

1) فمقابل فقدان فضاء الأرض هنالك سقف الصهيل (النضال؟)

2) ومقابل الرحيل الدائم هنالك اللّغة الكنائية المتحولة

3) لا خوف من أي احتمال لأن هنالك دائما إمكانية مادامت هنالك لغة.

يبقى مشروع الإمكان قائما حتى حين يتضاءل الاحتمال فلا تضيق الأرض، ويبقى إنهاء الطريق قائما كخيار وجود،

تضيق بنا الأرض أو لا تضيق سنقطع هذا الطريق الطويل

إلى آخر القوس فلتتوتر خطانا سهاما. أكنا هنا منذ وقت قليل

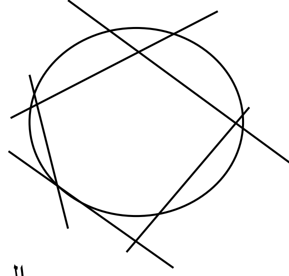
وعما قليل سنبلغ سهم البداية؟ دارت بنا الريح دارت فماذا تقول؟

إن الملفت في الأمر هنا – دون أن ننسى دلالة الاستمرار والدائرية ممثلة في أسلوب التضمن – هو هذه التورية، سنقطع هذا الطريق الطويل إلى آخر القوس فلتتوتر خطانا سهاما إذ يتبادر إلى الملتقى أول الأمر أن الكلام هنا عن قوس الحرب وسهامها، لكن التساؤل الذي يلي ذلك هذا الفهم فنصبح أمّام مدلول آخر هو قوس (أو أقواس الدائرة)

– أكنا هنا منذ وقت قليل وعما قليل سنبلع سهم البداية؟

دارت بنا الريح دارت فماذا تقول؟

وبشيء من التمعن يتضح أن قوس الحرب أقرب إلى مفهوم ما ينتهي لأنّها نصف دائرية عدا ما تحمله من مدلول العنف، أمّا أقواس الدائرة فهي التي لا تنتهي بل يكمل بعضها بعضا ويدعم هذا الفهم أكنا هنا منذ وقت قليل؟ حيث هنالك مفهوم الطول الذي يجعل الطريق بلا صورة، (فلتتوفر خطانا سهاما) حيث إذا كان هنالك من معنى للحرب فهي المجابهة وتحدي طول الطريق بسلاح الاستمرار في المشي.



إلى آخر القوس (التي بلا آخر)

هنالك المشي الذي بلا نهاية.

دارت بنا الريح دارت فماذا تقول؟

أقول سأقطع هذا الطريق الطويل إلى آخر وإلى آخره.

يتّضح من كل ما سبق أن الطريق ليس له إمكانيّة سوى طوله الشديد، أمّا الذّات فلها في البداية إمكان اللّغة أولا وأخرا وبينهما وجود الكائن الذي ذاته إمكان مشروع نحو المستقبل، في حين أن طريق هو معرض إلى القطع وإلى الغياب نحو الماضي.

يملك الكائن إمكانية أن يتجه بعزمه أبعد من الطريق وبخياله فوق كل الواقع الذي لا يستطيع أن يجارى سقف الصهيل ولا نوافذ الكناية ولا أوتار الخطى، بل من أين لأي طريق مهما بدا نهاية قدرة (التضمين) أو براعة صورة التدوير، لا بمعناه العروضي بل بالمعنى الذي يحمله دوران الريح واستمرار أقواس الدائرة، ومن أين للواقع أن ينهي قصيدة بالسطر الذي بدأت به دلالة على العود الذي لا يستطيعه زمن الطبيعة ولا فضاء الكون.

3. الخط الفاتح في القول المتعدّد

يتولّد القول الشّعري مما هو ظاهر في الكلام في الصوت أو الخط، ومما لم يقل ويحتاج أن يظهر، لكن منه ما لا يحتاج إلى ذلك، بل على العكس يبقى بحاجة إلى أن يظل سرا لأنّه غير قابل للإبانة: «يحتمل الكلام بوصفه قولا مكانا في «الخط الفاتح» في انبساطه، وهذا الخط تضفره وتتخلله أنماط من القول، ومما هو مقول، حية يقال أو يمتنع عن القول – يظهر ويختفي – ما يدخل في الحضور، فما يخترق هذا الخط الفاتح للقول في انتشاره من أقصاه، هو القول المتعدد الأشكال الذي ينبثق من مصادر متنوّعة»[1].

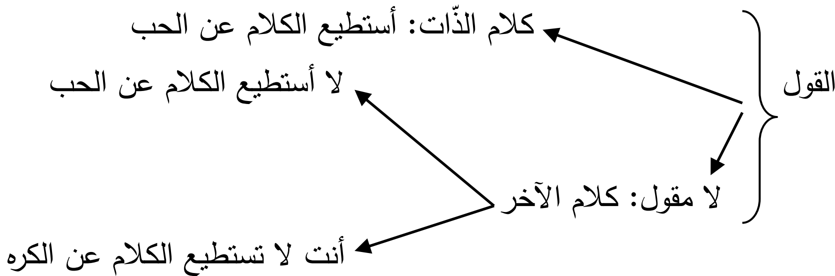
1- إنشاد المنادى، ص 45.

هذا الخط الفاتح يمكن أن نجد له تحقيقا في قصيدة «أستطيع الكلام عن الحب» من ديوان (ورد أقل):

وهنا أنذا أستطيع الكلام عن الحب، عن شجر في طريق يودي.
إلى الآخرين، وعن حالة الجو في بلد الآخرين، وأهدي.
حمام المدينة قمح، وأسمع أصوات جيراننا وهي تحفر جلدي.
وها آنذاك أستطيع الحياة إلى آخر الشهر، أبذل جهدي.
لأكتب ما يقنع القلب بالنبض عندي، وما يقنع الروح بالعيش بعدي.
وفي سيغار دينيا أن تجدد عمري، وفي وسع امرأة أن تحدد تحدي.
وها أنذاك أستطيع الذهاب إلى آخر العمر في اثنين، وحدي ووحدي.
ولا أستطيع التواطؤ إلا مع الكلمات التي لم أقلها، لأفدى
مكوثي على حافة الأرض، بين حصار الفضاء وبين جحيم التردي.
سأحيا كما تشتهي لغتي أن أكون... سأحيا بقوة هذا التحدي

إن أول ما يفتحه خط الكلام في هذا النص هو صوت الآخر اللامتكلم (l'imparlé)

أنّه الآخر الذي يمنع الذّات من الكلام بحجة أنّها، لا تستطيع ذلك، أو هي إن استطاعت فلا تتكلم إلا عن الكره (ثانيا).

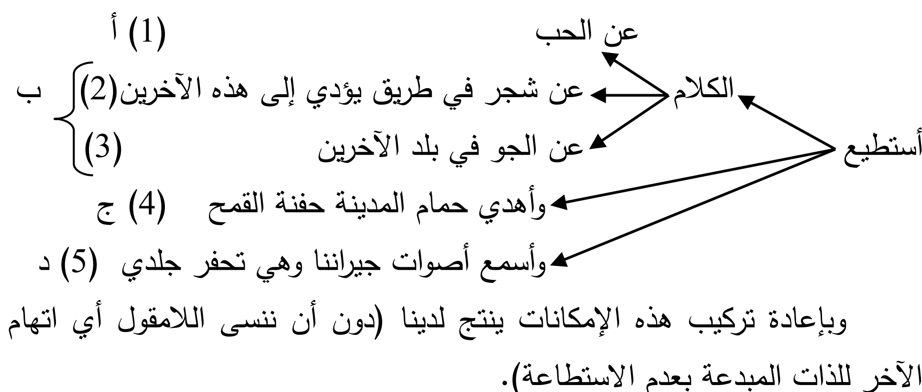


القول هنا = الكلام Le parlé +اللامقول l'indit وهذا الأخير= الحاضر والغائب

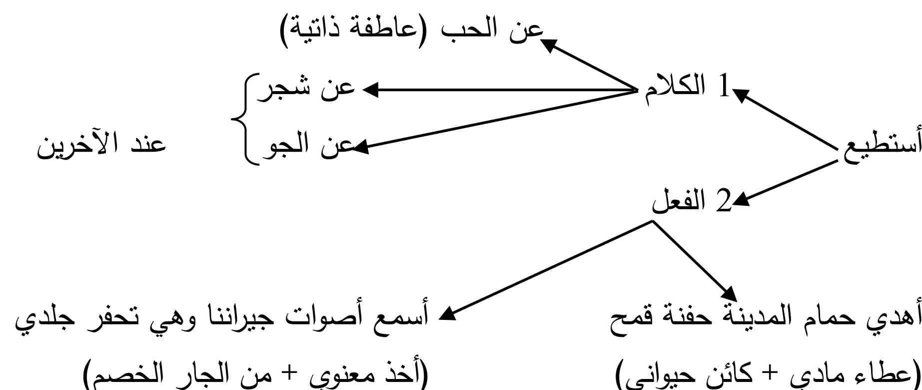
تتجسد الاستطاعة (الإمكان) على مستويات عدة، بإثباتها للذات ودحضها في كلام الآخر (الذي لم يقل)، وفي فعل هذه الاستطاعة بالكلام، ثم في فعلها دون كلام (لكنه مقول مع ذلك)، وهو ما يوضحه الخطاطة التّالية:

- الحاضر في الكلام، أستطيع – الكلام – عن الحب.
- الغائب في القول، لا تستطيع – لا تتكلم – لا تحب.

إن ما يبدو أنّه إمكانية واحدة (هي استطاعة الكلام عن الحب) تتفرع إلى إمكانيات ثلاث هي الاستطاعة (1)، الكلام (2)، الحب (3)، بل إن هذه الإمكانات تتفرع هي الأخرى إلى إمكانات أخرى يفتحها خط القول:



وبإعادة تركيب هذه الإمكانات ينتج لدينا (دون أن ننسى اللامقول أي اتهام الآخر للذات المبدعة بعدم الاستطاعة).



ليس إمكان القدرة هو مجرد الكلام عن الحب الذي هو في حقيقة رغبة كامنة في الذّات، بل هو إمكانيّة للكلام حتى عما هو خارج الذّات، الشّجر والجو، وإذا كان الشّجر في طريق يؤدي إلى هدف الآخرين فإنّ الكلام عن حالة الجو بلا طريق ولا غاية ترجى منه.

بل وأبعد من ذلك فهناك إمكانيّة الفعل فعل الحب لا قوله فحسب، حب في شكل عطاء لكل الكائنات، وفعل في شكل أخذ معنوي هو قبول سماع الإيذاء من الخصم.

إنّ بداية المقطع السّابق بعبارة، وها أندا أستطيع تبدو كما لو كانت مبتورة عما قبلها من حالة مضادة ومفاد ذلك، رغم كل ما كان ها آنذا أقوم بالعكس، حالة على الرغم من أنّها لم تحضر في العبارة لكن هذه تحملها (بعدم الكلام عنها)، وهو لا مقول يعود ليظهر في المقطع الثّاني، ولكن من أجل قول مختلف:

وها آنذا أستطيع الحياة إلى آخر الشهر، أبذل جهدي

لأكتب ما يقنع القلب بالنبض عندي، وما يقنع الروح بالعيش بعدي

وفي وسع غاردينيا أن تجدد عمري، وفي وسع امرأة أن يحدد لحدي

إذا كان الإمكان في المقطع السّابق اختيارا نابعا من الذّات، فالحب والكلام عن أشياء الآخرين، وسماع أصوات الخصوم أفعال نابعة من تكوين الذّات رغم أنّها هنا تأتي ردا على اتهام متضمن، لكن الإمكان في المقطع أعلاه يأتي من منطلقات أخرى غير هذه التي ذكرنا.

فالقول، ها آنذا أستطيع الحياة إلى آخر الشهر، يختلف من حيث أن الكلام عن الحب سابقا رد فعل على كلام (على اتهام)، أمّا هنا فإنّ استطاعة الحياة رد فعل على فعل (لا مقول) هـ استهداف الحياة بفعل مضاد هو القتل وهو فعل مصر وحاد، ويدل على هذا الإصرار شبه الجملة، إلى (آخر الشهر)، فكأن الفعل المضاد مستعجل لإنهاء فعل الحياة، أمّا الإصرار في المقابل على الحياة إلى آخر الشهر فهو إصرار على البقاء إذ لكل شهر نهاية، والبقاء ملازم لكل نهاية شهر، أي لكل الأشهر، يتجسد هذا الإصرار في مستويات عدة.

فعل (لا مقول)		رد فعل (مقول)
1) قتل وإصرار على أنّهاء الحياة	←	أستطيع الحياة إلى (آخر كل شهر)
2) أنّهاء الفعل للكتابة (الحياة)	←	لأكتب ما يقنع القلب بالنبض عندي
3) أنّهاء للحياة جسدا	←	وما يقنع الروح بالعيش بعدي
4) فعل تضييق على الحياة	←	وفي وسع غردينيا أن تجدد عمري
5) فعل تضييق حتى على شكل الموت	←	وفي وسع امرأة أن تحدد عمري

وبإعادة قراءة لثنائيات الأفعال وردود الأفعال نجد أن هذه ليست مساوية لتلك في القوة ولا في الاتجاه، ذلك أن فعل القتل وأنّهاء الحياة لن يكون إلا مرة واحدة أمّا فعل البقاء فمستمر، ثم إن فعل أنّهاء الكتابة يرد عليه فعل كتابة مخصوص هو ذلك الذي يقنع القلب بالحياة، أمّا فعل أنّهاء الجسد فيقابله لا الإصرار على الحياة حسدا فحسب، بل الاستمرار الروح بعد ذلك.

لكن الثنائيتين الآخرتين تبدوان مختلفتين من حيث إيجابيتهما هذه المرة، فهما ليستا مجرد فعلين دفاعيين، بل هما فعلا إقبال على الجانب الايجابي في الحياة، أو لنقل على الجانبين الأكثر حياة في الحياة، الجمال والحب، حيث الأوّل (جمال زهرة غاردينيا واحدة على رغم قلتها تجدد العمر، وحيث الحب، حب امرأة واحدة يؤدي إلى الموت، وعليه فحب الجمال إلى حد الحياة، وحب المرأة حد الموت ظاهران من كل ذلك الذي لم يقل.

يأتي المقطع الثّالث ليضع الفرق ويعمق الاختلاف، ليركز هذه المرة لا على شكل الاستمرار بل على الاستمرار بل على الاستمرار ذاته، بمعنى أنّه هنا لا يشير إلى اختيار (اختبارات) أو إمكان (إمكانات)، بل يشير إلى الوجود بكامله لا إلى جزء منه، فإنّ نقبل كلام الخصم أقو أن نتكلّم عما يهم الآخر... إلخ، كلما اختيارات جزئيّة من الحياة.

وها أنذا استطيع الذهاب إلى آخر العمر في اثنتين، وحدي ووحدي.

ولا استطيع التواطؤ إلا مع الكلمات التي لم أقلها، لأفدي.

مكوثي على حافة الأرض، بين حصار الفضاء وبين جحيم التردي.

إنّ عدم القدرة على الحب، ليس سمة في الذّات المبدعة هنا، أنّه إعدام للقدرة يقوم به الآخر (الخصم) الذي يعمل على تحجيم الذّات وقطع تواصلها مع الآخر وقتل رغبتها في الحب والحياة ومع ذلك فإنّ (الإمكان) باق حتى بعد قطع كل الجسور، لأنّه اختيار وجودي شامل، حتى أن الذّات لتصنع من ذاتها آخر تتواصل معه، وتستمر في البقاء حتى النهاية، وإن كان هنالك من عدم قدرة فعدم القدرة على التواطؤ إلا مع الكلمات التي لم تقل، أي أن المفارقة هنا في أن عدم القدرة (في حال الاستثناء) يتحول إلى قدرة كاملة وإيجابية في عمقه وعلى مستوى ما لم يقل.

أستطيع	لا أستطيع
– الكلام عن الحب أ – الكلام عن أشياء الآخرين – فعل كل ما هو موجب – أستطيع التواصل مع الخصم – أستطيع الحياة أن أتواطأ مع الكلمات	أن أتواطأ إلا مع الكلمات التي لم أقلها. = لا أستطيع
– أستطيع كتابة ما يقنع ما يقنع القلب بالحياة ب– استطيع كتابة الروح بعد الممات – ممكن أن أحيا بجمال زهرة – ممكن أن أموت بحب امرأة	التي قلت فحسب = أستطيع أن أتواطأ مع الكلمات التي لم أقل فحسب

يقوم ما يقال إذن على ما لا يقال، بذلك يتمّ حفظ الوجود من الاندثار، الوجود المحاصر بما هو كائن، وبما ينظره من فناء، من هنا يأتي السطر الأخير خاتمة تتوج مسيرة الكائن أنّه اللّغة التي بها وفيها يحفظ الكائن بقاءه، اللّغة التي يجدها قلبه ويتركها بعدها

سأحيا كما تشتهي لغتي أن أكون ... سأحيا بقوة هذا التحدي إذ اللّغة كما الوجود كما الزمان. كلها ليست من خلق الإنسان لكنه يتخلق فيها جميعا.

لكن الملفت هنا أن حاجة اللّغة إلى من يسكنها تأتي عن (اشتهاء) فكما (مسكن الوجود هي مسكونة (مغرمة) بالوجود.

4. الموضعة

في تعريفه للموضعة يذهب هيدجر من المعنى اللّغوي مباشرة إلى المفهوم قائلا، الموضعة situe، وتعني قبل كل شيء، تعيين الموضع (site)، وتعني بالتّالي الانتباه (الموجه) إلى الموضع. هاتان الخطوتان تعيس الموضع والانتباه إليه هما خطوتان تحضيريتان، تهيئان للحال (situation) ... الموضع يعني في الأصل رأس الحرية (ortsrte)، أنّه يمثل النقطة التي تجمع فيها كل شيء فالموضع يستجمع كل شيء إليه من الأقصى إلى الأقصى... »[1]

ولتوضيح الموضعة أكثر يمكن القول، بأنّه تحديد قول شعري أساس هو في الأصل غير قابل للبث بشكل واضح، ولكنه مع ذلك ينبث في كل شيء، أنّه أشبه بالموجه onde التي تنبثق من موضع محدّد ويمكن أن تشمل عدة نصوص لإيضاحها و« الإيضاح الجيد يفترض مسبقا وجود حال، علما بأن حال القول الشّعري في حاجة، بالمقابل لاستقراء أولي يتمّ عبر إيضاح أولي للنصوص المختلفة »[2].

إنّ الموضعة إذن بحث عن حال أشبه بالحقيقة السرية التي تصدر عن موضع كما تصدر موجات الذبذبات عن مصدر أصلي قد لا يرى.

بالنسبة إلى محمود درويش يمكن موضعة هذه الحال في (غياب الحاضر)، لكن هذا القول يجب ألا يفهم بأنّه اختزال لتجربة شعرية طويلة وعميقة، وإنما هو فتح الباب على هذه التجربة التي تحتوي على أبواب ومسالك شتى، وإن كنا نجد (غياب الحاضر) إحدى الأبواب الرئيسية إن لم تكن أولها وأكثرها ارتباطا وبحكما بما عداها.

هذه الحال « غياب الحاضر » تبطن التجربة في اغلبها وتغلفها في كثير من الأحيان وعنها تصدر حركات قريبة أو بعيدة، قوية أو خفيفة، وهي تظهر إلى السطح

1- هيدجر، إنشاد المنادى، ص 21.

2- المرجع نفسه ص 22.

أكثر في ديوان «سرير الغربية» ومنذ أول قصيدة فيه وهي، «كان ينقصنا حاضر» ولتقريب الرؤية أكثر نشير إلى خارج النص وخارج إلى السياق الذي ولدت فيه هذه التجربة وهي سياق يمكن إيجازه في سقوطين كبيرين، سقوط، الأندلس وسقوط فلسطين، الأوّل يدمغ الماضي وأمّا الثّاني فيطبع المستقبل لأن الحاضر يتلاشى بينهما، يلاحظ أن قولنا غياب الحاضر لا يعادل أو يعني إعدام الحاضر بحيث لم يعد ممكنا إحضاره، بل أنّه كما يفهم من عنوان القصيدة «كان ينقصنا حاضر» زمن ناقص يمكن استكماله، فضلا عن أن الكلام عنه هو بفعل الماضي الناقص (كان) أنّه ماض ينقصه الحاضر، أو هو حاضر أخذ حيزه على الشكل التّالي:

ماضي الأندلس ماضي الحاضر سقوط المستقبل



نقصان الحاضر

سبقت الإشارة أن هذه (الحال) تتلبّس تجربة محمود درويش منذ البداية، لكنّها تختلف بين مرحلة وأخرى بل بين نص وآخر ظهورا وخفاء، حتى إذا وصلت إلى تجربة الحب التي يفترض أنّها أكثر ذاتية واقرب إلى الخصوصية كانت (الحال) أوضح وأكثر ملموسية.

1- لنذهب كما نحن،	اختلاف المتفق
2- سيدة حرة	تحرر وارتباط
3- وصديقا وفيا	
4- لنذهب معا في طريقين مختلفين	اتحاد وانفصال
5- لنذهب كما نحن متحدين	
6- ومنفصلين	
7- ولا شيء يوجعنا	
8- لإطلاق الحمام ولا البرد بين اليدين	الألم يفرق ويجمع
9- ولا الريح حول الكنيسة توجعنا	

10- لم يكن كافيا ما تفتح من شجر اللوز ← حاضر غير كاف، وفعل يحوله كافيا

11- فابتسمي يزهر اللوز أكثر

12- بين فراشات غمازتين

منذ أوّل سطر يأتي الاختيار غريبا، اختبار الذهاب (كما نحن)، وكذلك الذهاب (معا) في طريقين مختلفين، والذهاب كما نحن (متحين ومنفصلين)، وما دام الأمر اتحاد مفترق فلا شيء يوجع إذ أن الألم «الألم يمزق لكنه لا دخيل ما يمزقه إلى أشلاء مبعثرة، والألم يفصل ما هو مجتمع بالطبع، يميز، لكنه إذ يفعل ذلك يجذب في الوقت نفسه كل شيء إلى اتجاهه، ويجمع كل شيء فيه، والتمزق بما هو حيز جامع، هو هذه القذفة التي يوصفها السمة الأوّلى لتفتح الحيز، تعتمد وتجمع ما يظل على طرفي مسافة في الانفصال disjonction، الألم إذن هو ما يصل في التمزق الذي يجمع ويميز... »[1]

ليس هذا حبا كالحب، أنّه اختيار الفراق الذي يجمع على صعيد آخر إذ إن خلف من مسافة البعد هو ذاته خلق برهة من الزّمن أطول، فكان كائنين حين يفترقان يبدعان فضاء وزمانا في المسافة بينهما، ذلك أن برهة الحاضر

لم تكن كافية (السطر 10) والحل هو إحضار الحاضر بفعل الابتسام:

نقصان الحاضر	البديل
لم يكن كافيا ما تفتح من شجر اللوز	فابتسمي يزهر اللوز أكثر

إن الألم للفراق يجمع المتفرقين، أمّا الابتسامة (الفرصة) فتملأ الفجوة وتجعلها تهدد بمعنى الحب هنا مختلف من حين أنّه يساهم في تمديد الزّمن بدلا من تقليصه

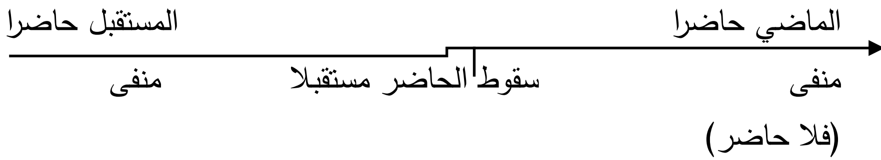
1- هيدجر، إنشاء المنادى، ص 18.

«فما يدوم يؤسسه الشّعراء»[1]، حين كان الحب يذوب كل شيء في الآن الحاضر بتعبير شوقي:

لا أمس من عمر الزمان ولا غد جمع الزمان فكان يوم لقاك.

1- وعما قليل يكون لنا حاضر آخر	المستقبل حاضرا
2- إن نظرت وراءك لن تبصري	
3- غير منفى وراءك	
4- غرفة نومك	الماضي حاضرا
5- صفصافة الساحة	
6- النهر خلف مباني الزجاج	
7- ومقهى مواعيدنا... كلها، كلها	
8- تستعد لتصبح منفى، إذا	الحاضر مستقبلا
9- فلنكن طيبين	

ما دام الزّمن كله يسقط في الهوة، فإنّ ذلك يؤدي إلى اختلاط أقسامه حيث تتوحد كلها في السقوط، والذي سيحضر عما قليل سيسقط هو الآخر.



يتلبّس المكان هو الآخر حالة الزّمن ويدلا من أن يكون مكانا نتركه نحو المتقى يصبح هو الآخر منفى، من هنا يأتي التوكيد (كلّها... كلّها) غرفة نومك، صفصافة الساحة، النهر خلف مباني الزجاج، ومقهى مواعيدنا، أي أن كل تشكيلات العلاقة بين الزمان والمكان بما في ذلك مقهى المواعيد التي يفترض أنّها ليست مرتبطة بالماضي فحسب وما دام كل شيء آيل إلى السقوط فهو جزء من الحاضر

1- المرجع السّابق، ص 62.

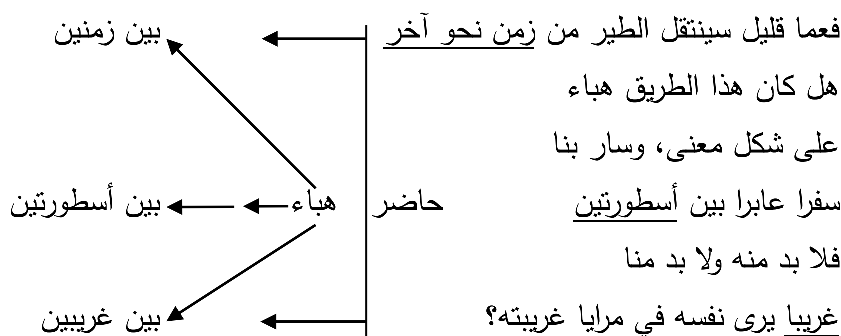
الذي لم يعد موجودا محاصر بالمنفى من جهة الماضي ومن جهة المستقبل، أنّه حاضر ساقط قبل الأوان، ورأب الصدع إذن في أن نكون طيبين:

1- لنذهب كما نحن
2- إنسانة حرة
3- وصديقا وفيا لناياتها
4- لم يكن عمرنا كافيا لنشيخ معا
5- ونسير إلى السينما متعبين
6- ونشهد خاتمة الحرب بين أثينا وجاراتها
7- ونرى حفلة السلم بين روما وقرطا
8- عما قليل

عدم امتداد الحاضر في الماضي

عدم امتداد الحاضر في المستقبل

ينكمش الحاضر من طرفيه فلا هو يأخذ من الماضي ولا هو يلتفت نحو المستقبل، والغريب في الأمر أن هذا الحاضر نحو الماضي والمستقبل يرفض الحضور حتى ولو تعلق الأمر بماضي ومستقبل الآخر (الغرب)، بل يرفض الحضور حتى مستوى (التمثيل) الذي يشار إليه هنا بالسينما، وسواء تعلق الأمر بجانبه السلبي (الحرب) أم (الحرب) فهو مصر على الانكماش.



بين ضفتي الزّمن الساقط ينعدم الحاضر وتكون الرحلة السريعة (التي يقوم به طائر) ولعلّ التماهي بين الثنائيات يسهم في خلق هوة الحاضر، تشابه الزّمنين من حيث سقوطهما وسرعة الانتقال بينهما، ثم تشابههما من حيث المحتوى فهما (أي

الزمانان) أسطوريان، وأخيرا تشابه الناظرين (الحبيبين) إلى الزّمنين، تشابههما في غربتها، فكأنما كان المطلوب درجة من الاختلاف والافتراق. كأن يبطئ أحد الزّمنين، أو أن لا يتشابه الزمان في أسطوريتهما كي لا تكون هنالك عربة تتولد في المرايا من التشابه وهو التشابه الذي يسعى النص إلى إلغائه وفق ما يلي،

لنذهب كما نحن	لنذهب كما نحن	لنذهب كما نحن	لنذهب كما نحن
سيدة حرة ←	سيدة حرة ←	عاشقة حرة ←	إنسانة حرة
وصديقا وفيا ←	وصديقا وفيا لناياتها ←	وشاعرها ←	وصديقا وفيا

بل أن هذا الاختلاف يحدث في مستوى الضمائر إذ يتمّ تبادل الأدوار فلا ندري من المخاطب ومن المخاطب من الذكر ومن الأنثى:

لا ليس هذا طريقي إلى جسدي   مخاطبة

لا حلول ثقافية لهموم وجودية

أينما كنت كانت سمائي   مخاطب، مخاطبة حقيقة

من أنا لأعيد لك الشّمس والقمر السّابقين   مخاطبة، مخاطب

فلنكن طيّبين

فمع أن الكلام كان قبل هذا المقطع للرجل (مخاطبا)، (إن نظرت وراءك تبصري، غرفة نومك) فإنّ الكلام يتحول دون سابق إنذار مما يدعم دلالة أنّنا لسنا أمّام حب كالحب من جهة، ولا كائن كالكائن من جهة ثانية، إذ لو ظلت الأشياء والعلاقة كما هي فإنّ الأمر لن يتغير وسيظل الحاضر هباء، لذلك لابد من تحول جذري، بتعبير أخر فإنّ بقاء الحبيبين كالمألوف والحب كالمعهود يساهم في تكريس (الحال) على أساس أنّه:

أينما كنت كانت سمائي حقيقية

فإنّ الحب بمعناه المألوف بمثابة حل ثقافي، لهم وجودي، في حين أن المطلوب حل وجودي لذلك يأتي التغيير في العلاقة، فلكي يكون حاضر بين زمنين، ولإعادة زمن الشّمس والقمر لابد من طيبة أخرى هي الافتراق الذي يوحد والاختلاف الذي يجمع.

1) لنذهب كما نحن ⎫
2) عاشقة حرة ⎬ حب مختلف مقترح
3) وشاعرها ⎭
4) لم يكن كافيا ما تساقط من ⎫
5) ثلج كانون أول، فابتسمي ⎬ إن أجل حاضر ممتد
6) يندف الثلج قطنا على صلوات المسيحي ⎭
7) عما قليل نعود إلى غدنا خلفنا ⟵ ألزمت بلا حاضر
8) حيث كنا هناك صغيرين في أول الحب
9) نلعب قصة روميو وجوليت الحب المألوف
10) كي نتعلم معجم شكسبير
11) طار الفراش من النوم
12) مثل سراب سلام سريع
13) يكلّلنا نجمتين النتيجة، زمن سريع وقاتل
14) ويقتلنا في الصراع على الاسم
15) ما بين نافذتين

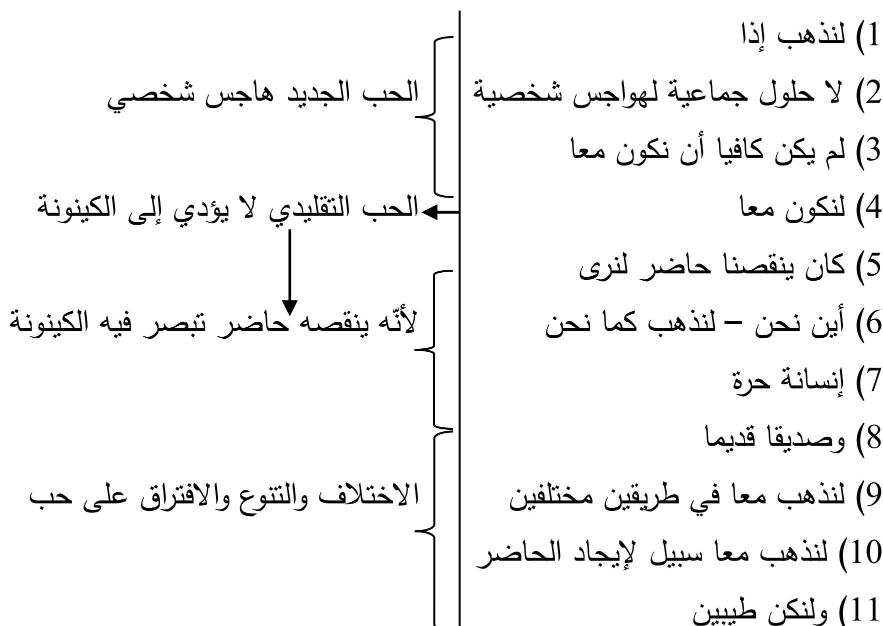
كأنّ مسار الزمان هنا يحدده الصراع بين نمطين من الحب، أمّا الأوّل فمعترف هو الافتراق بين عشق حر غير مقيد وعشق الشّاعر مع البسامة تجعل مدة الثلج أطول من مجرد شهر كانون الأوّل وتغطى كل صلوات المسيحي (أي كل زمنه) إذ أن الزّمن بماضية ومستقبل المتشابهين تربص بالحاضر تحليه إلى هباء بهذه الطريقة المختلفة في الحب يمكن تغيير خارطة الزّمن وإلا فإنّ زمن الحب الذي تعلمه يطير سريعا لأنّه يكلل الحبيبين كنجمين لكنه يقضي عليهما من عمرة الحب المحترم (بين نافذتين) إشارة إلى الحب التقليدي.

1) لنذهب إذا
2) ولنكن طيبين
3) لنذهب كما نحن
4) إنسانة حرة
5) وصديقا وفيا
6) لنذهب كما نحن جئنا
7) مع الريح من بابل
8) ونسير على بابل ← من بابل إلى بابل السير غير كاف
9) لم يكن سفري كافيا ← ماض مندثر ماض مندثر حاض
10) ليصير الصنوبر في أثري
11) لفضة لمديح المكان الجنوبي
12) نحن هنا طيبون شمالية
13) ريحنا والأغاني جنوبية

من بابل (الماضي المندثر) جئنا إلى بابل (الماضي المندثر) فلا حاضر لنا، ولم يكن ضيق البرهة يسمح أن يصحبنا شيء من الماضي دليلا حاضرا عليه، فنحن هنا لا شيء لدينا وليس لدينا من الشمال إلا ريحه، ولا من الجنوب سوى أغانيه، هذا التوحد إعدام للحاضر، مما يتطلب افتراقا يجلب الحاضر.

1) هل أنا أنت أخرى
2) وأنت أنا آخر؟ } حلول واتحاد ↓ ليس حلا للمعضلة
3) ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي
4) ليس هذا طريقي إلى جسدي
5) وأنا لن أكون أنا مرتين
6) وقد حل أمسي محل غدي } لأن فيه تطابقا للماضي والمستقبل
7) وانقسمت إلى امرأتين ← وتشابها في الانقسام
8) فلا أنا شرقية
9) ولا أنا غربية
10) ولا أنا زيتونة ظللت آيتين ← كل ذلك يؤدي إلى الانعدام

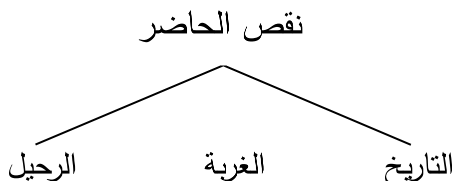
الحب التقليدي ينشد الحلول والذوبان في الآخر وهو بذلك يمحو الحدود، وليس في ذلك تحرر ولا وجود للذات بل إمحاء لها، فلا يمكن أن يكون هناك (أنا) مرتين ومن الملفت أن الكلام –مرة أخرى– لا يتضح فيه من يخاطب من، حيث هو في الأسطر الأربعة الأوّلى مسند إلى المخاطب (الذكر) في حين أنّه في الأسطر الأربعة الأخيرة تصبح المخاطبة فيه مخاطبة (فجأة) أمّا السطرين (5و6) فهو المخاطب فيه غير واضح مما ينتحر عنه انعدام للحاضر وتبعا لذلك انمحاء للوجود وللموجود:



إنّ نقصان الحاضر وانكماشه لصالح ماضي سقط، ولصالح مستقبل سقط هو الأخر قبل أوانه، إنّ هذا النقصان يؤدي إلى قصور في رؤية الوجود، وهذه بدورها ناجمة عن تصوّر للحب يناقض الزّمن، ولعلّاج المعضلة هنالك إمكانات عدة من بينها تغيير زاوية النظر ومن هذه الزاوية يصبح الحب مقولا وطريقة للقول، مقول هو في ثوبه الجديد مجال لحضور، وطريقة في القول لولاها ما كان ليظهر شيء من كل ذلك.

يأخذ (نقض الحاضر) الذي يشبه الموجة l’onde أسماء أخرى يتشكّل بها ويمنحها دلالاته، هذه الأسماء، هذه الأسماء هي أشبه بالذبذبات في تردد الموجة،

وأبرزها يتولّد عن نقص الحاضر، الغربة، التاريخ، الرحيل، وإذا كان نقص الحاضر حالة تفرض نفسها على الآن فيتشكّل غربة الكائن فإنّ تعويض الحاضر أو لنقل إحضار الحاضر يتمّ عبر التّاريخ كآلية لاستجلاب الماضي، والرحيل كاستقدام للمستقبل قبل أن يجيء:



في ديوان (سرير الغربة) تظهر – كما سبقت الإشارة – على السطح، ذلك يعني إنّ الغربة تكاد تبطن جلّ أعمال محمود درويش وإن درويش وإن كانت في الديوان المذكور تتضح حاملة معها بغضا من ملامح (نقص الحاضر) كما هو الشأن في قصيدة « وقوع الغريب على نفسه في الغريب ».

1) واحد في اثنين ← اتّحاد الاثنين

2) لا اسم ياغريبة عند وقوع ← فقدان بلا سم

3) الغريب على نفسه في الغريب، ولنا من ← حب الغريبين اتحاد غربة

4) حديقتنا خلفنا قوة الظل، فلتظهري

5) ما تشائين من أرض ليلك، ولتبطني والظل في الجهتين

6) ما تشائين، جئنا على عجل من غروب

7) مكانين في زمن واحد وبحثنا معا

8) عن عناويننا فاذهبي خلف ظلك

9) شرق نشيد الأناشيد، راعية للقطا

10) تجدي نجمة سكنت، فاصعدي جبل

11) مهملا تجدي أمس يكمل دورته في غذي

12) تجدي أين كنا وأين نكون معافا لأقول هو عنوان الغريبين

إن اتحاد الغريبين من خلال الحب يضاعف حالة الغربة ويفقد الغريبين اسمها ويمحو المسافة والزّمن وإذ يلف الظلام الجهتين خلف الحبيبين فلا حاجة لا ظاهر شيء أو إخفائه فالأمر سيان، ومادام الحبيبان (الغريبان) من غروب (واحد) لمكانين في زمن واحد فلا اسم ولها يحدث ولا عنوان للغريبين، إنّ النجم من جهة الشرق قد أفل ومات، وخلف الحبل سيكتمل الحدث الذي كان (أقول النجم) ويكرر نفسه فيما سيكون، هناك سيتحد الماضي مع المستقبل في الأفول، الأفول هو عنوان الغريبين.

يختلط الصوت مرة أخرى وبشكل ليصدر هذه المرة من الغريبة) ولكن من أجل أن يؤكّد (الحال) ويزيد تعميقا:

1) واحد نحن في اثنين	
2) فاذهب غلى البحر غرب كتابك	← فاذهب (أنت) إلى كتاب (ك) أنت
3) واغطس خفيفا خفيفا كأنك تحمل	← اغطس (أنت) كأنك تحمل (أنت)
4) نفسك عند الولادة في موجتين	← نفس (ك) أنت
5) تجد غابة من حشائش مائية وسماء	← تجد (أنت)
6) من الماء خضراء فاغطس خفيفا	← فاغطس (أنت)
7) خفيفا كأنك لا شيء من أي شيء	← كأنك (أنت)
8) تجدنا معا	← تجدنا (أنا / أنت)

بمقارنة المقطع هذا مع المقطع السّابق يتضح أنّهما وإن كانا يشيران ظاهريا إلى جهتين مختلفتين لكنهما يفيضان إلى النتيجة وإلى الحال نفسها سواء أكان الكلام للغريب أم للغريبة والتشابه يسكن إخلاف الجهتين.

المقطع السّابق	**المقطع الحالي**
– فاذهبي إلى	– فاذهب إلى
– شرق نشيد الأناشيد	– غرب كتلبك
– خلف ظلك	– وأغطس خفيفا خفيفا
– تجدي غابة من حشائش خضراء وسماء	

النتيجة أنّ الغربة توحد الغريبين لأنّه ينقصهما حاضر

أمّا الحل فيكمن في:

1) واحد نحن في اثنين

2) ينقصنا أن نرى كيف كنا هنا، يا

3) غريبة، ظلين ينفتحان وينغلقان على ما

4) تشكل من شكلنا، جسدا يختفي ثم يظهر

5) في جسد يختفي في التباس الثنائيّة

6) الأبديّة، ينقصنا أن نعود إلى اثنين

7) كي نتعانق أكثر، لا اسم لنا يا عربية

8) عند وقوع الغريب على نفسه في الغريب

وافتح أن الذي ينقص هو (الرؤية/هنا)، رؤية ما يتشكل من شكل الجسدين الآن هنا خلال ثنائيّة الظهور والاختفاء، لا الاختفاء في واحد، حيث الذي ينقص هو العودة إلى اثنين، فلا يعانق الواحد ذاته، ولا يكون عناق إلا بين أثنين، ولا بد من مسافة كي يكون لقاء.

5. التاريخ رحيل في الغربة

تتداخل الأوجه الثلاثة، التاريخ/الغربة/الرحيل، كأوجه متنوّعة لحال واحدة هي نقصان الحاضر، قد يحل أحد الأوجه محل الأخر قد يعقبه كما قد يسبقه، قد يصبح التاريخ رحلة أو غربة، وقد تصبح الغربة تاريخا أو رحلة وهكذا، وقد يحدث أن يكون أحدهما موجبا والأخر سالبا، وهي أدوار وعلاقات يمكن تلمسها وتتبع دلالاتها في ديوان «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي» الذي يبد بإحدى عشرة قصيدة مرقمة من واحد على أحد عشر بالإمكان أن تقرأ كل واحدة منها منفردة، أو تقرأ على أنّها قصيدة واحدة متكاملة، حيث تحمل واحدة منها عنوانا مستقلا، لكنّها في مجموعها تحمل أرقاما متسلسل والقصيدة الأوّلى منها هي بعنوان «**في المساء الأخير على هذه الأرض**» ويربط عنوان القصيدة بعنوان الديوان يتضح أن الإشارة إلى آخر عهد مملكة الأندلس، كأن القاطع في التاريخ هو إلى الجهة الأقرب من الحاضر، أو لنقل هو قطع في الحاضر من جهة الماضي.

في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا
عن شجيراتنا، وتعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها ههنا ... في المساء الأخير
لا نودع شيئا ولا نجد الوقت كي ننتهي...

يلفت الانتباه في هذا التاريخ / الرحيل إشارات منها أن الرحيل من المكان الخاص بنا هو رحيل عن الأرض بأكملها، والمساء الأخر في ذلك المكان هو أخر الزمان على الأرض، كما بلغت الانتباه أن الانقطاع يكون بين (الأيام) و(الشجيرات) ثم هو انقسام في (الضلوع) بين ما يبقى منها وما يرحل، لكن زمن القطع لا وقت فيه ولا حاضر:

كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا
ويبدل زواره، فجأة نعد قادرين على السخرية
فالمكان معد لكي يستضيف الهباء، هنا المساء الأخير
نتملى الجبال المحيطة بالغيم، فتح... وفتح مضاد
زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا

في المكان ذاته يجري تاريخان ويتبادل الدور زمانان لكنهما في الحقيقية تاريخ واحد هو زمان السقوط وهو ما تشير إليه عبارة « المكان معد لكي يستضيف الهباء، وكل ما يبدو اثنين هو في حقيقة واحد فتح مضاد يستبدل بفتح »

فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا، واشربوا خمرنا
من موشحنا السهل، فاللّيل نحن إذا انتصف اللّيل لا
فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخير

الأوضح في كل هذا التحوّل، في هذا الانقطاع الذي هو في أصله استمرار للسقوط أنّنا نحن ذلك الزّمن الهباء فاللّيل نحن ذلك الزّمن الهباء فاللّيل نحن ذا انتصف اللّيل وليس هنالك ما يبشر بضوء قادم من الطرف الثّاني، والانقطاع سريع ومباغت

شانا أخضر فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه
والأسرة خضراء من خشب الأرز فاستسلموا للنعاس
بعد هذا الحصار الطويل، وناموا على ريش أحلامنا

الملاءات جاهزة والعطور على الباب جاهزة والمرايا كثيرة

فادخلوها لنخرج منها تماما، وعما قليل سنبحث عما

كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة

وسنسأل أنفسنا النهاية، هل كانت الأندلس

ههنا أم هناك أعلى الأرض أمر في القصيدة؟

بسبب من فجائيّة القطع ثم الوصول بين زمانين (هما زمان واحد كما ينتصف اللّيل) دونما برهة بينهما، لذلك فإنّ كان كل شيء يرثه الزّمن الثاني عن الأوّل أخضر وساخن ومغر، بل إنّ ساكن الزّمن الجديد بوسعهم أن يناموا على أجود الأسرة الساخنة دون أن يزعجهم شيء وهكذا يعد مباشرة ترك المقال لتساؤل عن أي أندلس يجري الكلام، أندلس التّاريخ الماضي أم أندلس الحاضر ندلس القصيدة، لذلك يأتي السّؤال على شكل عنوان للقصيدة (2) « **كيف أكتب فوق السحاب** »

– كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي

– يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم من البيوت، وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل، أهلي يخنون أهليان في حروب الدفاع عن الملح...

طريق السحاب هو طريق المستحيل لأنّه إلى الثلاثي فكيف تكتب فيه الوصية وكيف تنتقل حكمة الماضي مادام بين الإنسان والزمان انفصال، ما دام لها ولا سبب (دفاعا عن الملح) ولأجل موقف الإنسان السلبي من الزمان التاريخي كذلك يقصى من الاعتبار ويجرد التاريخ لينفرد بالتبجيل.

في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من ذهب

من حرير الكلام المطرز باللوز من فضة الدمع في

وتر العود، غرناطة للصعود الكبير إلى ذاتها

ولها أن تكون كما تبتغي أن تكون الحنين إلى

أي شيء مضى أو سيمضي.

كأنّنا هنا أمّام نزعة إبعاد الإنسان الذي ظل مركز البحث التاريخي التي وهي نزعة حملت شعار «تاريخ بدون إنسان» وتزعمهاRoy aladurie [1]، حيث يأتي الاستدراك (لكن غرناطة) على ما قام به الأهل من قطع مع الزّمن التاريخي الذي كان من ذهب ومر حرير كلام مطرز... إلخ

إن غرناطة باعتبارها تاريخ إحداث بمعزل عن الإنسان هي تاريخ الصعود الكبير إلى ذاتها، أنّه الزّمن في ارتباطه مع التاريخ الجليل أمّا تاريخ السقوط فهو (نحن).

«فاللّيل نحن إذا انتصف اللّيل»

العلاقة بالتاريخ ما أن تكون علاقة نسيان للزمان «يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم»

أو تكون علاقة ارتباط وحنين،
الحنين إلى أي شيء مضى أو سيمضي يحكّ جناح سنونوة
نهد امرأة في السرير، فتصرخ غرناطة جسدي
ويضيع شخص غزالته في البراري، فيصرخ غرناطة بلدي
وأنا من هناك، فغني لتبني الحساسين من أضلعي
درجا لسماء القريبة، غنى فروسية الصاعدين إلى حتفهم
قمرا قمرا في زقاق العشيقة، غنى طيور الحديقة
حجرا حجرا، كم أحبك أنت التي قطعتني
وترا وترا في الطريق إلى ليلها الحارّ غنّي
لا صبح لرائحة البن بعدك، غني، حيلي
عن هديل الحمام على ركبتيك، وعن عش روحي
في حروب أسمك السهل، غرناطة للغناء فغني

1- ينظر سالم يفوت، الزمان التاريخي من التاريخ الكلّي إلى التواريخ الفعلية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1991، ص46.

سبق القول بأنّ لا نقصان الحاضر، يأخذ أبعاد تتداخل حيث أنّ **هيدجر** يحدّد (الدازين) من ضمن ما يحدّده «لحضور لا زمان للحاضر تتداخل فيه وبصورة متأنيّة، أنماط الزمان الثلاثة تداخلا ينفي القوالي بينها ويجعل الماضي لا يتعارض والنسيان بل يحايث الحاضر ويضاعفه، من حيث أنّه يتحين الفرصة يؤكد حضوره، ويعني أن المستقبل لا يعتبر نقطة بداية جديدة يسدل الزمان بها ستائر النسيان على كل حاضر »[1] يؤكّد هذا التصوّر لتاريخ أنّه «الحنين إلى أي شيء مضى أو سيمضي» وكل ارتباط بالماضي على هذا الشاكلة هو طريق إلى الحاضر والمستقبل.

وأنا من هناك / فغنى / تبني الحساسين من أضلعي درجا لسماء

الماضي الآن ↓ المستقبل

هذه العلاقة المتبادلة فمن غرناطة الغناء أو الحضور عبر جسر الحنين ومنه الحب والتذكر فهي «عش الروح في اسمها السهل» وهي إذ تغني ذاتها فإنّما تغني رحيله، الغناء الذي لا يسمح للرحيل غن يتحول إلى نسيان ويبقى على متانة الجسر.

وتأتي بعد ذلك القصيدة الثالثة ضمن (الأحد العشر) لتربط الجسر ولكن ضمن رؤية أخري:

لي خلف السماء سماء لأرجع، لكنني
لا أزال ألمّع معدن هذا المكان، وأحيا
ساعة تبصر الغيب، أعرف أن الزمان
لا يحالفني مرتين، وأعرف أني سأخرج من
رايتي طائرا لا يحط على شجر في الحديقة
سوف أخرج من كل جلدي، ومن لغتي
سوف يهبط بعض الكلام عن الحب في
شعر لوركا الذي سوف يسكن غرفة نومي
ويرى ما رأيت من القمر البدوي

1- المرجع السّابق، ص58.

تأخذ العلاقة مع التاريخ شكل اتصال وانفصال على مستويين فحين يكون انفصال في الزّمن الحاضر يتمّ اتصال مع الماضي عبر آليات أخرى كالتذكر وحين يكون هناك اتصال بين ماض ومستقبل السقوط يتمّ الفصل، تبني حاضر تعويضي، هو حاضر الشّعر، وعليه دائما طريقة لاحظ.

الحاضر، (لي خلف السماء لأرجع)

فإذ يحدث القطاع في المكان، يتمّ استحضار زمان بديل لتلميع الحالة

لا أزال المع معدن هذا الزمان / وأحيا ساعة تبصر الغيب

انفصال اتصال

وهذا الاستحضار والوصل يحدث بالرغم من وجود قناعة أن الزمان لا يحالف مرتين وبالرغم من معرفة أن الخروج من زمن البهاء إلى زمن الهباء لا مفر منه (وأعرف أني سأخرج من رايتي طائرا لا يحيط على شجرة في الحديقة بالرغم من كل ذلك فإنّ هنالك طريقة أخرى لوصل ما انفصل، أنّه الشّعر الذي تربط ما كان بما يكون:

(ومن لغتي سوف يهبط بعض الكلام عن الحب في شعر لوركا)

فعبر الشّعر سيكون هناك اتصال أخر غير اتصال السقوط بالسقوط،

ويري ما رأيت من القمر البدوي سأخرج	← انقطاع سالب
من شجر اللوز قطنا على زبد البحر. مر الغريب	
حاملا سبعمائة عام من الخيل، مر الغريب	
ههنا، كي يمر الغريب هناك، سأخرج بعد قليل	← وصل سالب وانقطاع سالب
من تجاعيد وقتي غريبا عن الشام والأندلس	
هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساء	← انقطاع سالب ووصل موجب
مسائي	
والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصابيح لي، وأنا	
لي أيضا، أنا أدم الجنتين فقدتهما مرتين	
فاطر دوني على مهل	
وقتلوني على عجل	
تحت زيتونتي	
مع لوركا	← وصل موجب

– من سبعمائة عام لا يأخذ الغريب (الآخر) سوى الجانب السلبي جانب الحرب ليصل السلب بالسلب ويضع غربة الشّاعر:

– حاملا سبعمائة عام من الخيل، مر الغريب ههنا كي يمر الغريب هناك

قطع الزّمن ووصل غربة الشّاعر

سأخرج بعد قليل من تجاعيد وقتي غريبا عن الشام والأندلس

انقطاع زمن السلب

هذه الأرض ليست سمائي ولكن هذا المساء مسائي

انقطاع المكان واتصال زمن الحاضر

<u>أنا آدم الجنتين فقدتهما مرتين فاطردوني على مهل / وقتلوني على عجل مع لوركا</u>

ليكن الانقطاع على مهل وليكن الوصل على عجل

إنّ هذه القدرة على وصل ما انفصل من الزمان التاريخي عبر الحنين وعبر الشّعر لا يمنع من أن هنالك وعيا بما يحدث على مستوى (المكان) وأن هنالك واقع حال يلح على الإدراك، من هنا تأتي القصيدة الرابعة (كوكبا) يضيء المشهد إضاءة مختلفة وهي « أنا واحد من ملوك النهاية »

... وأنا واحد من ملوك النهاية... أقفز عن
فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة
لا أطل على الأس فوق سطح البيوت، ولا
أتطلع حولي لئلا يراني هنا أحد كان يعرفني

} قطع مع زمن السقوط

هنا يحدث انفصال على مستوى الذّات حين يتصل زمن الهزيمة، والملف أن هذا الانفصال عن زمن الواقع المتصل يميزه تركيز على الرؤية الفيزيقية (عدم الرؤية بتعبير أدق) حيث (لا أطل، ولا أتطلع حولي، لئلا يراني هنا أحد)

كان يعرف أني صقلت رخام الكلام لتعبر امرأتي
يقع الضوء خافية، لا أطل على اللّيل كي لا أرى
قمرا كان يشعل أسرار غرناطة كلّها
جسدا جسدا، لا أطل على الظل كي لا أري
أحدا يحمل اسمي ويركض خلفي، خذ أسمك عني

وأعطني فضة الحور، لا ألتفت خلفي لئلا

أتذكر أني مررت على الأرض، لا أرض في

هذه الأرض منذ تكسر حولي الزمان شظايا شظايا

عالم الماضي الذي انفصل

كان يعرف أني صقلت رخام الكلام

لتعبر امرأتي بقع الضوء

حافية

– قمرا (كان) يشعل

ليل غرناطة

– فضة الحور

فصل مع العالمين

– لا أري

– لا ألتفت

– لا أتذكر

يتمّ الفصل مع العالمين لأن الضوء، والقمر، والفضة لا تنتمي إلى هذا الزّمن، ولأن الشتاء واللّيل والظل لا تنتمي إلى ذلك العالم، ومنذ تكسر ذاك الزمان لا أرض في هذه الأرض وكل التفات أو رؤية أو تذكر من شأنّه أن يرمم مالا ينبغي من الأخر (السّالب) من ماض الذّات الإيجابي أو يربط هذا الظلام بذلك الضوء.

لم أكن عاشقا كي أصدق أن المساه مرايا

مثلما قلت للأصدقاء القدامى، ولا حب يشفع لي

مذ قبلت (معاهدة النية) لم يبق لي حاضر

كي أمر غدا قرب أمسي، سترفع قشتلة

تاجها فوق مئذنة الله. أسمع خشخشة للمفاتيح

في باب تاريخنا الذهبي وادعا لتاريخنا

من سيغلق باب السّماء الأخير أنا زفرة العربي الأخير

لقد وصلت «معاهدة النية» بين جانبي تاريخ السقوط، فلم يبق حاضر يصل... عند وأمس مشرقين، كما ليس هنالك جسر حب يربط ما انفصل وسيصبح التاريخ (الحاضر) مزيجا من ماضينا وحاضرهم (تاج قشتالة فوق مئذنة الله) ومفاتيحهم في باب تاريخها ومن هذه الحالة يتولد الاعتراف (أنا واحد من ملوك النهاية) (أنا زفرة العربي الأخيرة عند هذا الحد تأتي القصيدة الخامسة (كوكبا) يضيء وجه أخر للحالة، بعنوان

«ذات يوم سأجلس فوق الرصيف »

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف... رصيف الغريبة لم أكن نرجسا بيد أنى أدافع عن صورتي في المرايا. أمّا كنت يوما هنا يا غريب؟ خمسمائة عام مضى وانقضى والقطيعة لم تكتمل	وصل مع زمن الصعود

هنا وجه آخر للعلّاقة مع الزّمن التاريخي حيث بني الغريبة والغريب إمكانية أخرى ليس من قبيل النرجسية كما تعشق الذّات ذاتها في المرايا بل من قبل البحث عن الذّات التي تضيع لأجل تداركها ولكي لا يبقي الزّمن رهين الماضي، ثم لكي لا تكتمل القطيعة وينهار الحاضر بانهيار الماضي في هاوية النسيان.

بيننا، ههنا، والوسائل غرناطي، ذات يوم أمر بأقمارها	حاضر مستقبل
وأحل بليمونة رغبتي... عانقيني لأولد ثانية	مستقبل
من روائح شمس ونهر على كتفيك، ومن قد مني	مستقبل
تخمشان المساء فيبكي حليبا لليل القصيدة	مستقبل

نتيجة عدم القطيعة رغم خمسمائة عام مضت فإنّ الماضي يبقى حاضر بل يتحول إلى مستقبل فبعد السّؤال (أمّا كنت يوما هنا يا غريب يأتي الجواب، القطيعة لم تكتما بيننا (ههنا، والرسائل غرناطتى) حيث العلاقة مقلوبة فهي بين الذّات والرسائل أمّا غرناطة فليست بعيدة بل حاضرة وينقص أن يتحول هذا الحضور أكثر قوة في المستقبل (ذات يوم أمر بأقمارها، عانقيني لأولد ثانية).

لم أكن عابرا في كلام المغنين كنت كلام	في الماضي لم تكن
المغنين صلح أثينا وفارس، شرقا يعانق غربا العلاقة	عابرة
في الرحيل إلى جوهرة واحد، عانقيني لأولد ثانية	لو يتمّ الوصل ثانية
من سوق دمشقية في الدكاكين، ثم يبق من يبعث الروح	في الماضي
غير محظوظة لابن رشد وطوق الحمامة والترجمات	حاضرا

لم تكن العلاقة بين الذّات والتاريخ علاقة مؤقتة كي تكون القطيعة كاملة فلم تكن الذّات مجرد كلمة عابرة في كلام المغني بل كانت الغناء نفسه، كانت لقاء الشرق والغرب من أجل جوهر واحد وإمكانية البعث قائمة في المستقبل مادام الماضي لا يزال حاضرا فيما بقى منه.

كنت أجلس فوق الرصيف على ساحة الأقحوانة.

واعد الحمامّات، واحدة، اثنين، ثلاثين... والفتيات اللّواتي

يتخاطفن ظل الشجيرات، فوق الرخام، ويتركن لي

ورق العمر، أصفر، مر الخريف على ولم أنتبه

مر كل الخريف، وتاريخنا مر فوق الرصيف ولم أنتبه

يأتي السّطر الأوّل في هذا المقطع بصيغة الماضي مع أنّه جاء في العنوان بصيغة المضارع ذات يوم سأجلس فوق الرصيف إذ الإمكانية قائمة والحادب قابل لتكرار، أنّها الإمكانية التي تبق على وصل ما انفصل، لكن الفرق بين ما كان وما يمكن أن يكون في أن الذّات هنا تعي إشكالية العلاقة بالزّمن في غمرة جريان الأحداث حيث مر العمر دون انتباه وتبعه التاريخ دون انتباه لذلك فإنّ العنوان هنا يكرر حدث الحلوى (مستقبلا) ولا نكرر حدثا أخر معه.

لكنّ الذّات تدرك أيضا أن ما حدث من سقوط مدو لا يغيَّر منه مجردُ الرغبة في إنكاره إذ إن ما حدث هو أيضا حقيقية من السطوع بحيث يحتاج ذلك إلى تمعن في الأمر الواقع، لعلّ هذا هو ما تشير إليه القصيدة (6) «للحقيقة وجهان والثلج أسود».

للحقيقة وجهان، والثلج أسود فوق مدينتنا

لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يئسنا،

والنهاية تمشي على السور واثقة من خطاها

فوق هذا البلاط المبلل بالدمع، واثقة من خطاها

يمكن إنكار الحقيقة أو التعاضي عنها إلى حين، لكن ذلك لا يغيّر من ماهيتها شيئا، كما يمكن إدراكها بشكل صحيح من خلال معطيات ومن خلال تصوّر الأمور على الشكل التّالي:

الماضي	الحاضر	المستقبل
لم نعد قادرين على اليأس أكثر ممّا يئسنا	والثلج أسود فوق مدينتنا ألست واثقة من خطانا	والنهاية تمشي إلى
وجه أول للحقيقة	وجه ثان للحقيقة	

إنّ اليأس بسبب ما حدث لن يغير من الواقع شيئا، لأنّ الحقيقة مرتبطة أولا بما هو حاصل الآن هنا حيث الثلج أسود فوق مدينتنا وهي أكثر ارتباطا بما هو قادم لأن فيه النهاية فكأنّها حاصلة هنا أمّام العين (فوق هذا البلاط المبلل) من جهة ثانية لذلك يأتي التكرار واثقة من خطاها:

من سينزل أعلامنا، نحن أم هم ومن

سوف يتلو علينا معاهدة اليأس يا ملك الاحتضار

كل شيء معد لنا سلفا من سينزع أسمائنا

عن هويتنا، أنت أم هم، ومن سوف يزرع فينا

خطبة التيه، لم نستطيع أن نفك الحصار

فلنسلم مفاتيح فردوسنا لرسول السلام وننجو... »

عند إدراك وجه الحقيقة الأقرب ممثلا فيما هو حاصل وما هو قادم، يتمّ اختيار التعامل مع هذا الوجه عن طريق الحوار كما لو أن ما هو قادم يحدث الآن بل أنّ الحوار يوجه نحو النهاية (ملك الاحتضار) ذاتها، إن نبرة الاستسلام للأمر الواقع والإقرار بالنهاية تصل حد التساؤل من سينزل أعلامنا نحن أم هم؟ فما دام الأمر قد

وصل إلى نهايته فلا شك أن للذات يدا فيه، أي أن الإقرار بالذنب في كل ما سيحصل لا ينقصه سوي إنزال الأعلام بيدنا.

إنّ إطباق اليأس يبلغ مدي بعيدا حتى ليصبح كل الذي أحدث أقر إلى معاهدة جديرة أن تسمي (معاهدة اليأس) وبما أن كل شيء حدث في غياب الوعي فإنّ تغييبا لـ (نحن) يميّز هذه المعاهدة في (من سيتلو علينا، كل شيء معد لنا سلفا، من ينزع أسماءنا، من سيزرع فينا خطبة التيه ثمّ يأتي العجز (لم نستطع أن نفك الحصار) يتبعه الاستسلام، (فلنسلم مفاتيح فردوسنا).

للحقيقة وجهان، كان الشّعار المقدس سيفا لنا

للحقيقة وجهان، كان الشّعار المقدس سيفا لنا

وعلينا، فماذا فعلت بقلعتنا قبل هذا النهار

لم تقاتل لأنك تخشى الشّهادة، لكن عرشك نعشك

فاحمل النعش كي تحفظ العرش يا ملك الانتظار

بمعرفة للحقيقة وجهين تستمر معاملة الواقع الذي ساده شعار مقدّس هو النصر أو الشهادة لكن النصر لم يعد قائما فلم تبق إلى الشهادة، أمّا أن نستشهد أولا نستشهد، فكيف والحال هذا وصلنا إلى هذه النهاية أم لأن السبب كان،

لم تقاتل لأنك تخشي الشهادة، لكن عرشك نعشك

فاحمل النعش كي تحفظ العرش يا ملك الانتظار

فأمّا هذه النهاية لم يبق شيء يخشى عليه أو شيء يخشى منك وهي حقيقة موجهة هذه المرة إلى ملك الانتظار، مقابل ملك الاحتضار كأنّهما وجهان لعمله.

إن هذا الرحيل، سيتركنا حفنة من غبار... الخ

فارس يائس؟ من يعلق أجراسهم فوق رحلتنا

أنت أم حرس يائس كل شيء معدلنا

فلماذا تطيل النهاية يا ملك الانتظار

القصيدة (7) «**من أنا بعد ليل الغريبة**»

يحدث أن زمن الذّات وحده لا يعود كافيا للصمود أمّا مرارة الزّمن الواقعي، حيث تستفيق الذّات على حدة صلابة الواقع، لذلك ترتد إلى درجة من الإحباط كبيرة، ويستولي عليها اليأس الذي قد يكون نابعا من رغبة في عدم الاستسلام نحذر الغفلة فيما يشبه محاسبة للذّات ولذلك يأتي السّؤال مباشرة.

من أنا بعد ليل الغريبة؟ أنّهض من حلمي

خائفا من غموض النهار على مرمر الدار من

عتمة الشّمس في الورد، من ماء نافورتي

خائفا من حليب على شفة التين، من لغتي

تتكر الذّات ذاتها أمّا صلابة الواقع ومرارته، فبعد السقوط يصبح كل شيء محل شك وخوف وتدفع الأشياء إلى نقيضها فيتحول وضوح النهار إلى غموض أمّام صلابة المرمر، ويصبح الورد للعتمة بل ويأتي الخوف من مصدر الأمن، ومن أقرب الأشياء ألفة:

من ماء نافورتي، من حليب على شفه التين، من لغتي

خائفا من هواء يمشط صفصفاته خائفا، خائفا

من وضوح الزمان الكثيف، ومن حاضر لم يعد

حاضر، خائفا من مروري على عالم لم يعد

عالمي أيها اليأس وكن رحمة، أيها الموت كن

نعمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من واقع لم يعد واقعا

كما ينبع الخوف من غموض الأشياء، ينبع أيضا من شدة وضوح الزمان وكثافته، زمان السقوط المطبق من جهته وهو ما يقضي على الحاضر، خاصّة بعد السقوط الأخير الذي أصبح شديد الوضوح في عالم لم يعد عالما حتّى ليصبح اليأس بالقياس إليه مصدر رحمة والموت نعمة لغريب صار يرى الغيب بوضوح أكثر من واقع شديد الغموض.

... سوف أسقط من نجمة في السّماء

إلى خيمة في الطريق إلى ... أين؟

أين الطريق إلى أي شيء أرى الغيب أوضح من

شارع لم يعد شارعي، من أنا بعد ليل الغريبة؟

السّقوط من الماضي الإيجابي الذي كان نجمة على حاضر الخيمة (إشارة إلى اللجوء) هو سقوط شنيع والأشنع منه أن ما بعد الخيمة في الطريق هو المجهول في كل الأحوال هو سقوط أخر اكبر من السّابق، فكل طريق يعد السقوط معروف ما هو وإن لم يكن معروفا إلى أين لذلك فإنّ النتيجة ساطعة والغيب أوضح من هذا الشارع الذي انفصل عن الذّات، بل إن الذّات بعد ليل الغريبة تتكر ذاتها فتسأل من أنا بعد ليل الغريبة؟ غذ ما الذّات بدون حاضر وما الحاضر إذا كان يطبق عليه سقوطنا.

كنت أمشي على الذّات في الآخرين، وها أنذا

أخسر الذّات والآخرين، حصاني على ساحل الأطلس أختفي

وحصاني على ساحل المتوسط يغمد رمح الصليبي في

من أنا بعد ليل الغريبة؟ لا أستطيع الرجوع إلى

إخوتي هاويتي أيها الغيب! لا قلب للحب... لا

قلب للحب أسكنه بعد ليل الغريبة

من يقصد الحاضر بين ماض اندثر وسقط ومستقبل معلوم النهاية، يفقد الواقع وضوحه وتتكر الذّات نفسها، بل وتتكر الآخرين، ثم تصبح في أقصي حال من الريبة بعد أن فقدت كل ما يشيد الحاضر من جهة العدو فقد حصان المجابهة ومن جهة الصديق أصبح حصان الدفاع مصدر موت وإيذاء مع العدو لذلك تفقد الذّات كل قدرة على الاستمرار فلا هي تستطيع العودة إلى الماضي الذي تحب، ولا هي تستطيع الاستسلام للسقوط، وبعد سقوط الغريبة بعد ليلها لن يعود هنالك قلب قادر على احتواء الذّات.

(8) «**كن لقيثارتي وترا أيّها الماء**»

الكوكب الثامن ضمن الأحد عشر كوكبا هو هذه القصيدة بعنوان (كن لقطارتي وترا أيها الماء) وفعل الأمر (كن) يؤشر على الزّمن الذي يتوجه إليه الفعل أنّه الحاضر والمستقبل.

كن لقطارتي وترا أيها الماء قد وصل الفاتحون

ومضي الفاتحون القدامى من الصعب أن لأتذكر وجهي

في المرايا فكن أنت ذاكرتي كي أرى ما فقدت

من أنا بعد هذا الرحيل الجماعي؟ لي صخرة

تحمل اسمي فوق هضاب تطل على ما مضى

وانقضى... سبعمائة عام تشيّعني خلف صور المدينة

عبثا يستدير الزمان لأنقذ ماضي من برهة

تلد الآن تاريخ منفاي فيّ ... وفي الآخرين

ومضى الفاتحون القدامى / قد وصل الفاتحون

الصخرة	المرايا	الماء
تحمل اسمي فوق هضاب تطل على ما مضى وانقضى سبعمائة عام تشيّعني خلف سور المدينة	من الصعب أن أتذكر وجهي في المرايا برهة تلد الآن تاريخ منفاي	فكن أنت ذاكرتي (أيها الماء) ←مستقبل كي أرى ما فقدت ←ماضي من أنا بعد هذا الرحيل؟← حاضر

بعد فقدان التوازن في القصيدة (7) من «أنا بعد ليل الغريبة» وبعد ارتباك الذّات ويأسها من نفسها ومن الآخرين يأتي البحث عن متكأ في هذه القصيدة (8) وعن مرتكز يعيد للذات بعض توازنها ويشكل ذاكرة لا تخون من هنا يأتي ذكر عناصر ثلاثة:

المرايا وهي لم تعد تستطيع أن تحتفظ ما مضى ولا أن ترصد التحوّل هي تشير إلى التغيّر ولكنّها تسقط ما كان.

– الصخرة، وهي بصلابتها وثباتها تحفظ ما مضى ولكنّها لا تساير القول ولا تعايش الحاضر

– الماء وهو شفافيته وحركيته وقدرته على حفظ الحياة يساير ما يجري وبعد بما يأتي،

كن لقيثارتي وترا أيها الماء، قد وصل الفاتحون

ومضى الفاتحون القدامى جنوبا شعوبا ترمم أيامها

في ركام التحوّل، أعرف ما كنت أمس، فماذا أكون

في غد تحت رايات كولومبس الأطلسية أكن وترا

– كما يحدث تحول في الزمان يحدث تحول في المكان، بل إن التحوّل الأوّل هو نتيجة للثاني مما يستدعي ترميما للانكسار الذي طال الزّمن، لكن ذلك صعب لأن رايات كولومبس تغطي المكان لذلك يبقى الزّمن منقسما بين ماض تعرف فيه الذّات نفسها، ومستقبل لا تعرف فيه شيئا عن وجودها.

كن لقيثارتي وترا أيها الماء، لا مصر في مصر، لا

فاس في فاس، والشام تنأى ولا صفري في

راية الأهل لا نهر شرق النخيل المحاصر

بخيول المغول السريعة، في أي أندلس أنتهي، هاهنا

أم هناك؟، سأعرف أني هلكت واني تولت هنا

خير ما فيّ، ماضي لم يبق لي غير جيتارتي

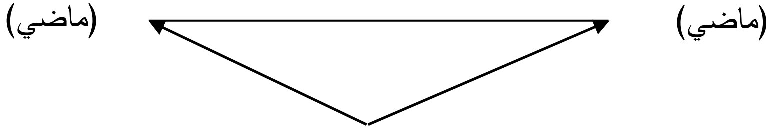
كن لقيثارتي وترا أنّها الماء قد ذهب الفاتحون

وأتى الفاتحون

الملاحظ هنا دخول المكان على مسرح الأحداث لكنه دخول سلبي فدخول المكان مصحوب بالنفي إذ هو معدوم ومن انعدام المكان يأتي انكسار الزمان، بل يحدث اختلاط بين الاثنين بعد فقدان المكان على النحو التّالي:

لا مصر في مصر لا فاس... والشام تنأى	لأتّهر شرق النحيل المحاصر
(الآن) (الآن)	بخيول المغول السريعة

لا صقر في رواية الأهل (ماض)



في أي أندلس انتهى هنا أم هناك؟

وما دمت النهاية أكيدة والماضي رحل مع المكان فالحاجة الآن ماسة إلى ذاكرة (الماء) تحفظ من الاندثار، مع ملاحظة الانقلاب في العبارة بين أوّل القصيدة وآخرها وصل الفاتحون

ومضى الفاتحون القدامى / قد ذهب الفاتحون وأتى الفاتحون.

(في أول النص) (آخر النص)

أمّا القصيدة (9) فتركز على الرحيل كما هو واضح من العنوان «في الرحيل الكبير أحبك أكثر» الرحيل الذي هو وجه آخر لسقوط الحاضر الذي هو وجه آخر لسقوط الحاضر، ولأن الرحيل ليس لكل رحيل أنّه «الرحيل الكبير» ولا يسد الفراغ الذي ينتج سوى حب أكبر:

في الرحيل الكبير أحبك أكثر، عما قليل

تقفلين المدينة، لا قلب لي في يديك، ولا

درب يحملني، في الرحيل الكبير أحبك أكثر

لا حليب لرمان شرفتنا بعد صدرك، خف النخيل

خف وزن التلال، وخفت شوارعنا في الأصيل

خفت الأرضاذ ودعت أرضها، خفت الكلمات

إنّ التغيّر الذي يحدث بعد الرحيل الكبير، يكاد يمس كل شيء، غير أنّ ظرف الزمان (بعد) يبدو أنّه ليس في مكانه إذ أنّ هذا التغيّر يحدث «في الرحيل» وكذلك الحب يحدث (في الرحيل) وحتى حين يذكر الظرف (بعد) كما في، (لا حليب لرمان

شرفتنا بعد صدرك)، فكأنما هو رؤية مستقبلية لما يحدث (بعد)، والحديث هنا مع مخاطبة حاضرة عبر الضمير الذي يمثلها، وعبر ما يجري من تحول في الأشياء، فكان الأشياء تكتسب ماهية أخرى نتيجة الرحيل حيث:

(خفّ النخيل، وخفّ وزن التلال، وخفت شوارعنا في الأصيل)

بل أكثر من ذلك فقد:

(خفت الأرضاذ ودعت أرضها) ففي هذه الصور، لا مجال للعبد) بل هو تحول في عمال حاضرة وبتعبير أبسط فإنّ عبارة خفت الأرضاذ ودعت أرضها) مثلا التباسية لأن الأرضاد تودّع ذاتها لا يحدث تغير في الزمان بل يحدث تحول في المخاطب الذي يعاني مما يجري من تغير يمس حتى لغته فخف كلماته وكل شيء حوله، ولكن (هنا) وكيف (بعد):

والحكايات خفت على درج اللّيل، لكن قلبي ثقيل

فاتركيه هنا حول بيتك يعوي، ويبكي الزمان الجميل

ليس لن وطن غيره، في الرحيل أحبك أكثر

أفرع الروح من آخر الكلمات، أحبك أكثر

إنّ المخاطب وهو شعر بالتحوّل الذي يجرى في الوجود من حوله، يدرك أنّنا لا يمكن أن نصف الوجود بالخفة، تماما كما لا يمكن نصف الحياة بالسام ألاّ ونحن نعنى بذلك شعورنا نحن بالشام تجاهها، لذلك يستدرك المخاطب، (وقلبي ثقيل) عندها يتمّ التحوّل إلى الداخل، إلى الذّات وإلى الزّمن الحاضر، والمكان الواقعي، (فاتركيه هنا)، حيث الاتصال بالمكان وكسر الغربة يحدث عبر الاتصال بالزمان والاستمرار في معايشة ولو ببكائه، هكذا يتحول الزّمن إلى وطن، (فليس لي وطن غيره)، والملف في هذه العلاقة بني ذات والوطن والزّمن خلال الرحيل يتمّ عنها بطريقتين الأوّلى وتخشى أن لا يكون معبّرة، <u>في الرحيل أحبك أكثر</u>، لأنّها كلام عن حالة افتراضيّة، أمّا الطريقة الثّانية وهي الآكيد.

<u>افرغ الروح من آخر الكلمات، أحبك أكثر</u>

نقول حالة آكد لأنّها أكثر حضورا.

سبقت الإشارة إلى (أنّ أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي) قصائدها الإحدى عشرة تبدو كما أنّها استعراض لزوايا وأوجه حال واحدة هي (نقصان الحاضر)، وإذا كانت القصيدة (1) هي بعنوان (في المساء الأخير على هذه الأرض) فإنّ القصيدة (10) هي بعنوان ولا أريد من أحب غير النهاية ومع شيء من المقارنة السريعة يتّضح أن هذه تكاد تكون الوجه المناظر لسابقتها:

(في المساء الأخير على هذه الأرض)	(لا أريد من الحب غير لبداية)
عام	خاص
- زمن خارجي + مكان	رغبة داخلية + زمن داخلي
إثبات	نفي

لا أريد من الحب غير البداية، يرفو الحمام

فوق ساحات غرناطتي ثوب هذا النهار

في الجرار كثير من الخمر من الخمر للعيد من بعدنا

في الأغاني نوافذ تكفي وتكفي لينفجر الجلنار

اترك الفل في المزهرية، اترك قلبي الصغير

في خزانة أمي، اترك حلمي في الماء يضحك

من المقارنة أعلاه بين أولى القصائد العشر وآخرها يتضح وآخرها يتضح أن الرؤية في الأوّلى نتيجة صوب العام، فالكلام عن المساء مطلق وعن الأرض بشكل عام وكأنّنا أمّام زمان يفرض مساره على الذّات من خارجها، وهو كلام قاطع ومؤكد في حين أنّ زاوية الرؤية في قصيدة (لا أريد من الحب غبر البداية) تنطلق من داخل الذّات الخاصّة لتختار الزمان الذي تصوغه هي دون سواء وإذا كان في الحالة الأوّلى زمانا منقطعا:

« في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا عن شجيراتنا »

فهو الحالة الثّانية يصل ما انقطع

يرفو الحمام فوق ساحات غرناطتي ثوب النهار »

غير أنّ اللفت في هذه المقارنة هو ما يلي:

الحالة الأوّلى	الحالة الثّانية
في المساء الأخير = (الآن) يقطع الماضي	يرفو الحمال = الفاعل الحمام
نقطع أيامنا = الفاعل (نحن)	فوق ساحات غرناطتي = الماضي
عن شجيراتنا = المضاف إليه جماعي	المضاف إليه ضمير المتكلّم المفرد
هو نحن	ثوب هذا النهار = الآن

من المقارنة يتضح أن الحاضر يقطع الماضي في الحالة الأوّلى وأنّ من يقوم بفعل المقطع هو الجماعة (نحق) ضد نفسها، كما لو أن الخاتمة أو النهاية هي نتيجة خيانة مقصودة ضد الذّات أمّا في الحالة الثّانية حيث يتمّ وصل ما انقطع، فإنّ الماضي يرمم الحاضر، وفيه يغزى الفعل للحمام بكل ما يحمله الرمز من دلالات الارتفاع والجمال والسلام... إلخ، ويتمّ فعل الترميم في غرناطة (الماضي) مضاعفة إلى المتكلّم، هذا الإلحاح على البداية من الماضي لكنّها بداية الحب هو في عمقه رفض للمسار الذي قطعه الزّمن وصولا إلى النهاية الكارثية.

لا تقف المقارنة عند البداية أو مكان الانطلاق بل تشمل المسار أيضا فيطال الترميم كل شيء له علاقة بوجود الذّات، وله علاقة بوجود الآخر، حيث تأتي النهاية في القصيدة (1) سريعة ومباغته فلا تترك للذات حتى اختيار شكل النهاية، بينما تأتي البداية في القصيدة (10) بطيئة بحيث تختار أشياء الوجود بمحض الإرادة، مما يتطلب مقارنة سريعة على سبيل المثال.

القصيدة (1)	القصيدة 10
– تُعدُّ الضلوعَ التي سوف نحملها والضلوع التي سوف	– في الجرار كثير من الخمر للعيد من بعدنا
– نتركها	– في الأغاني نوافذ تكفي وتكفي لينفجر الجلنار
– لا نودّع شيئا، ولا نجد الوقت كي ننهي	– أترك الفلّ في المزهرية أترك قلبي الصّغير

– فالمكان معد لكي يستضيف الهباء	– في خزانة أمّي أترك حلمي في الماء يضحك
– فادخلوا أيّها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا من موشّحنا السهل	– أترك الفجر في عسل التين، أترك يومي وأمسي
– شايُنا أخضر ساخن فاشربوه وفستقنا طازج فكلوه، والأسّرة خضراء من خشب الأرزف استسلموا للنعاس بعد هذا الحصار الطويل وناموا على ريش أحلامنا	– في الممرّ إلى ساحة البرتقال حيث يطير الحمام
– الملاءات جاهزة، والعطور على الباب جاهزة والمرايا كثيرة، فادخلوها لنخرج منها تماما	

في القصيدة (1) واضح أنّ الأشياء التي تبقى فيها بعد كلها أشياء ماديّة منفعيّة، هي ملكية خاصّة للذّات يستحوذ عليها الفاتحون الجدد عنوة لذلك يعبر عن فعل الاستيلاء بالقول، خذوه أو بأفعال الأمر الدالة على عدم الرضا مثل ادخلوها لنخرج منها، أمّا في القصيدة (10) فإنّ ما تتركه الذّات خلفها طواعية عبارة عن الأشياء معنوية، أو هي مادية ذات فائدة معنوية، فيما عدا الخمر التي ربّما دلت على تنمو أمور وطول مدة الانتقال مقابل السرعة والفجائيّة التي لا تتيح برهة للانتقال في القصيدة الأوّلى، كما أن الأشياء في القصيدة، 10 وإن بدا أنّها خاصّة بإضافتها إلى ياء المخاطب، إلّا أنّها في الحقيقة عامة وإنسانيّة كالأغاني والإزهار والفجر، بل أنّ الزّمن (أمسى ويومي) يطرح في طريق البرتقال حيث يطير الحمام.

بعد رب ما انقطع مع غرناطة باتي الحوار مباشرا بين مخاطب ومخاطبة:

هل انأ من نزلت إلى قدميك ليعلو الكلام

قمرا في حليب لياليك أبيض... دقي الهواء

كي أرى شارع الناي أزرق... دقي المساء

كي أرى كيف يمرض بين وبينك هذا الرخام

إنّ السّؤال الذي يطرحه المخاطب ببطنه اعتراف أنّ النزول إلى قدمي غرناطة يصاحبه ارتفاع الشّعر قمر في حليب لياليها البيض، لذلك يتلوا السّؤال طلب وترجح من المخاطب لغزنا كي يحدث تغير فيصبح شارع الناي ازرق، وأن تدق الزّمن (المساء) كي تذوب الخطوة (الرخام) بينهما لكن غرناطة الحاضرة في لخطاب غائبة في الواقع وهو الإحساس الذي لا يترك مكانة إلاّ البرهة وسرعان ما يعود ليخامر الذّات:

الشبابيك خالية من بساتين سالك، في الزّمن

آخر كنت اعرف عنك الكثير، واقطف غاردينيا

من أصابعك العشر، في زمن آخر كان لي لؤلؤ

حول جيدك، واسم على خاتم شع منه الظلام

لا أريد من الحب غير البداية طار الحمام وطار

سوف يبقى كثير من الخمر عن بعدنا في الجزار

وقليل من الأرض يكفي لكي نلتقي، ويحل السلام

يعود الزمان لينقسم على نفسه فيعود الحاضر إلى فراغه المألوف، ويعود الماضي إلى مكانة من الزاد وهو ما يشير إليه بوضوح القول، (في زمن آخر كنت أعرف عنك الكثير)، بل إن الماضي هنا يصبح ممثلا بفعل الماضي الناقص (كان) هكذا تصبح العلاقة مع الماضي محض إرادة في الأعماق يحاصرها الواقع لذلك يعبر عن الحصار الماضي وانقضاء الحلم تكرار الفعل (طار الحمام طار)، لكنه هو الآخر حمام بلا ارض مقارنة مع المقاطع قبل هذا:

المقطع السّابق	**المقطع الحالي**
أترك أمسي ويومي في الممر إلى الساحة البرتقال حيث يطير الحمام	طار الحمام فوق سقف فوق سقف السماء الأخيرة طار الحمام وطار

فحيث تكون ارض يكون حمام يرفو ما ينقطع ويكون زمان، وحين لا تكون أرض لا يمكن للحمام أن يرفو شيئا لأن الزمان يكف عن الحضور، أمّا القول، سوف يبقى كثير من الخمر من يعدنا في الجرار فتختلف عن شبهة في أوّل القصيدة، في الجرار كثير من الخمر للعيد من بعيدنا ووجه الاختلاف في أنّ القول في أوّل القصيدة يأتي في ثنايا حضور الماضي ممثّلا بزمن البداية أي أنّ الزّمن مقبل بعد ذلك وهو ما يدل عليه قول (للعيد) من بعدنا، فضلا عن أنّ الكلام هو بصيغة الحاضر ممثّلا في شبه الجملة، (في الجرار كثير من الخمر)، أمّا في المقطع الحالي فإنّ إضافة كلمتين سوف يشير إلى زمن النهاية المقبل فقد (طار الحمام طار) لذلك تحذف كلمة عيد.

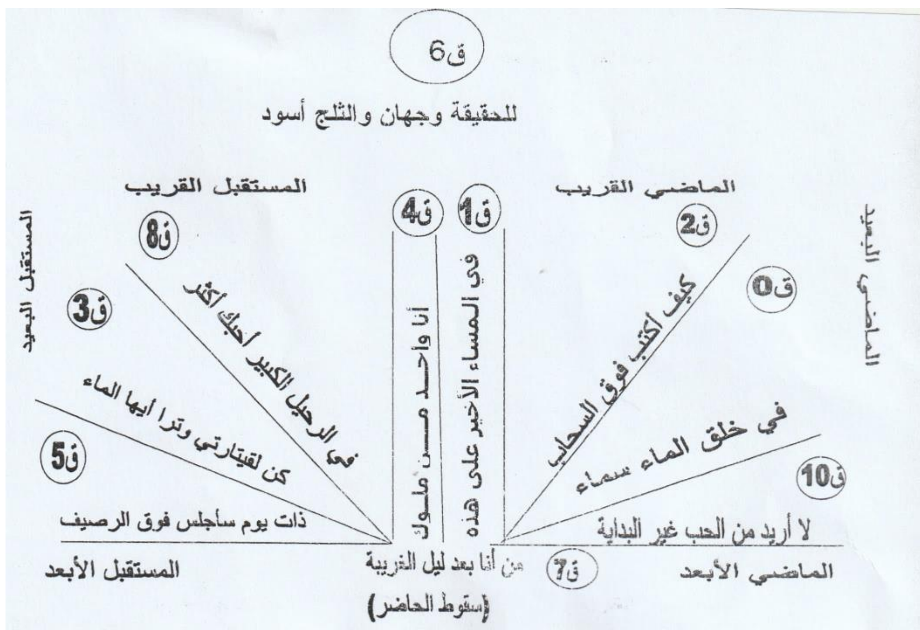
وتضاف شبه الجملة أيضا فوق سقف السماء الأخيرة.

أمّا العبارة الأخيرة في السطر الأخير، (وقيل من الأرض يكفى لكي نلتقي واحد السلام) فهي مثيرة للالتباس لتنافرها مع السّياق، إلّا أن تقرأ باعتبارها دالة على سخريّة مريرة من كارثيّة النهاية حيث يشار إلى قليل من الأرض يتفضّل به الفاتحون الحديد كثمن منهم للحصول على السّلام، بمعنى أنّهم يأخذون كثيرا من الخمر وكثيرا من السلام مقابل قليل من الأرض.

يصعب إدراك علاقة القصيدة (11) بالقصائد العشر قبلها بسبب من الاختلاف الكبير بينها وبين تلك القصائد، ما لم تتم العودة إلى هذه الأخيرة بنوع من التركيب مجدّدا.

تشكّل القصائد في مجموعها رؤيات للتّاريخ – كما سبقت الإشارة – من زوايا متعددة ومختلفة وهو تنوّع واختلاف ليس اختياريا بل يفرضه انسداد في الآفاق، ويفرضه الرغبة في البحث عن حلّ لهذا الانسداد المتمثّل في فقدان للحاضر تجابهه الذّات وتسعى إلى تعوضه بطرف شتى:

ويمكن إعادة تركيب عالم القصائد العشر على الشّكل التّالي حيث هي القصيدة وحيث كل سم يمثل الزاوية التي تضيئها القصيدة (الكوكب).



كما هو ملاحظ فإنّ توالي الزّمن كرونولوجيا لا يوازيه ترتيب للقصائد، بل إنّ ترتيب القصائد يكون عشوائيّا في محاولة لإيجاد منفذ نحو الحاضر الذي يمثّل انسداده القصيدة 7 بالقول الوارد فيها (خائف من وضوح الزمان الكثيف ومن حاضر لم يعد حاضرا)، أمّا القصيدة (06) فتمثل محاصرة الوجهين، زمن الماضي المنهار، وزمن النهاية القادم)، القصيدة بعنوان، للحقيقة وجهان والثلج أسود، هذه العشوائيّة في ترتيب القصد تمثّل المرواحة جيئة وذهابا للبحث عن منفذ أو لسد الفجوة، ومع كل فشل للمحاولة يتمّ البحث عن البديل آخر في الجهة المقابلة، لكن الملاحظ أن القصيدة 10 التي يفترض أنّها الزاوية الأخيرة أو لنقل المحاولة الأخيرة، تنتهي بفشل يتمّ الاعتراف به، (طار الحمام وطار) بمعنى أنّ الإصرار على العودة إلى الماضي الموجب ليس ضمانا لنجاح المحاولة، حيث سبق للذّات إنكار نفسها في « من أنا بعد ليل الغريبة » وكلّ محاولة لترقيع النقص في الحاضر من خارجه محكوم عليها سلفا.

تركيب (02)

بإعادة ترتيب القصيدة وفق تسلسلها الرقمي يتضح الزّمن الذي تضيئه هذه الكواكب كالتّالي:

القصيدة	الدليل	نوع الزّمن
ق1	زمان قديم يسلم هذا الزمان مفاتيح أبوابنا	ماض أقرب مرفوض
ق2	يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في	ماض ذاتي مرفوض
ق3	البيوت	
ق4	حاملا سبعمائة عام من الخيل مر الغريب	مستقبل ذاتي شبه مقبول
ق5	همنا كي يمر هناك	
ق6	منذ تكسر حولي الزمان شظايا يا شظايا	مستقبل اقرب مرفوض
ق7	ذات يوم أمر بأقمارها	مستقبل ذاتي مقبول
ق8	النهاية تمشى إلى السور واثقة من خطاها	ماض ومستقبل
ق9		يضغطان الحاضر
ق10	حائفا من وضوح الزمان الكثيف، من حاضر	حاضر تاريخي مرفوض
	لم يعد حاصر	ماض تاريخي شبه
	سبعمائة عام تشيَّعني خلف سور المدينة	مرغوب
	فاتركيه هنا حول بيتك يعوى ويبكي الزمان	مستقبل ذات مرغوب
	الجميل	ماض أبعد تاريخي
	في زمن آخرٍ كان لي لؤلؤ حول جيدك	مرغوب

وبالتمعّن في أنواع الزمان المضاءة من خلال القصائد يمكن اختزالها على النحو الحالي:

1- ماض ايجابي هو ماضي (غرناطة)، ماضي البداية المرغوبة
2- ماض سلبي هو ماضي ملوك النهاية وسقوط الأندلس
3- مستقبل ايجابي مرغوب هو زمن الذهاب إلى غرناطة ثانية
4- مستقبل سلبي هو مستقبل النهاية الوشيكة وسقوط الأندلس ثانية

حيث يمثّل الماضي والمستقبل الايجابيان أداتين لإحضار الحاضر الناقص، ومحاولة لسدّ ما بين السقوطين من هوة، في حين يمثل الماضي والمستقبل السلبيّان الجانب الناقص من الحاضر.

يلاحظ أن الزّمن الايجابي غالبا ما يخلي الطريق أمّام الزّمن السلبي، وأنّ الذّاتي منه هُزم أمّام التاريخي تاركا فشلا ذريعا قد يطفو إلى سطح النص بشكل سافر كما هو في ق3 (وأعرف أنّ الزمان، لا يحالفني مرتين) و(في ق4 لم يبق لي حاضر كي أمر عدا قرب أمسى) وفي ق5 (تاريخيا هو قرب الرصيف ولم انتبه)، في ق6 (فلماذا تطيل النهاية يا ملك الانتظار) وفي ق7 (لا أستطيع الرجوع إلى إخواتي ولا استطيع النزول إلى قاع هاويتي)، في ق8 عبثا يسندني الزمان لأنقد ماضي من برهة تلد ألان تاريخ منفاي فيّ).

تختلف القصيدة (11) وهي بعنوان «**الكمنجات**» عن القصائد العشر التي قبلها من قصائد (أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي اختلافا في المبني وفي المرمى، وهي ليست تعبيرا (رؤى) لأنّ القصائد العشر الأوّلى ليست رؤى تحتاج إلى تعبير لذلك ألمحنا ونحن نتكلّم عن كل قصيدة منها بأنّها رؤية وليست رؤيا، لأن كل واحدة منها تكاد تمثل زاوية للنظر إلى الحاضر (الغائب)، أمّا القصيدة (11) فهي أشبه بختام المشهد، وكما هو واضح من العنوان (الكمنجات) هي عزف جاء يختم ما قبله فيما يشبه العزف الجنائزي:

الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبينا إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود

الكمنجات تحرق غابات ذاك الظلام البعيد البعيد

الكمنجات تدمي المدى، وتشم دمي في الوريد

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبينا إلى الأندلس

الكمنجات خيل على وتر من سراب، وماء يئن

الكمنجات حقل من اللّيلك المتوحش ينأى ويدنو

الكمنجات وحش يعذبه ظفر امرأة مسّه، وابتعد

الكمنجات جيش يعمر مقبرة من رخام ومن نهوند

الكمنجات فوضى قلوب تجننها الريح في قدم الراقصة

الكمنجات أسراب طير تفر من الراية الناقصة

الكمنجات شكوى الحرير المجعد في ليلة العاشقة

الكمنجات صوت النبيذ البعيد على رغبة سابقة

الكمنجات تتبعني ههنا وهناك، تثار مني

الكمنجات تبحث عنّي لتقتلني، أينما وجدتني

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبينا إلى الأندلس

لعلّ ما قلناه إلى الآن بصدد علاقة القصائد العشر بعضها مع بعض، ثم علاقة كل منها مع الزّمن تضيء جانبا من الانتقال الغريب والمفاجئ إلى القصيدة 11 (الكمنجات)، هذا الجانب المضاء هو فشل الذّات لدى اصطدامها بفراغ الحاضر وبـ(برهة تلد الآن تاريخ منفاي فيّ) ق8.

إنّ العلاقة بالموسيقى بشكل عام وبالكمنجات يمكن استبطأنّها مثلا في القصيدة 8 حيث، (سأعرف أني هلكت وأني تركت هنا خير ما فيّ، ماضي، لم يبق لي غير قيثارتي كن لقيثارتي وترا أيها الماء) إذ إنّ الرسم والموسيقى يملآن العمق بالقوى التي يحملانها ويجعلاننا نرى فيها القوى غير المنظورة: « ... لكن دون أن تكون سوى قوى، أي قوة الانجذاب والثقل والدوران والانفجار والتوسع ولإثبات قوة الزّمن... كما نستطيع القول عن الموسيقى أنّها تسمعنا القوة الصوتيّة للزمن مثلا من Messiaen أو عن القول الموسيقى، أو عن الأدب مع بروست، إذ يجعلنا نقرا، ونتصوّر القوة غير المقروءة للزمن »[1].

1-جيل دولوز فلكس غارثاى، ما الفلسفة ص 190

يبدو أن الذّات حين تفشل هنا في التعامل مع مشكل الزّمن خاصّة عبر ممثّلاته الأكثر إشكاليّة كالوطن والغربة والرحيل تلجا إلى وسيط تراه أكثر قدرة على معالجة الإشكاليّة أو على الأقل التعبير عنها إذ «في الواقع إن الظاهرة الموسيقية الأكثر أهمية التي تتبدى كلما أصبحت مركبات الإحساس الصوتيّة أكثر تعقيدا... هي أن نهايتها أو قفلتها بواسطة وصل إطاراتها وقطعها تترافق مع إمكانية الانفتاح على مسطح تركيب غير محدود أكثر فأكثر... إنّ كائنات الموسيقى هي مثل الإحياء بحسب برغسون تعوض عن أقفالها المفرْدَن بافتتاحية مكونة من تغيير طبقات الصوت والتكرار والنقل والتراصف »[1].

هذه الخصائص التي تميّز الموسيقى بتنوّعها، وهذه القوى التي تحملها والتي تمثّل القوّة الصوتيّة للزّمن هي التي يمكن أن تفسر لنا اللجوء إلى (الكمنجات) وتوضّح تشكل القصيدة ذاتها، إذ أنّنا لسنا هنا أمّام الموسيقى بل أمّام قول شعري عن الموسيقى.

تتشكّل قصيدة **(الكمنجات)** من عشرة أزواج من الأسطر، كل اثنين منها يشتركان في القافية وفي شكل الكتابة على الورقة معزولين عن الزوج الذي يليهما، وهو ما يذكّر بالشّعر المزدوج قديما، ويتّضح من الثنائيّة الأولى.

الكمنجات تبكي مع العجز الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

إنّ السطرين يشتركان في فعل البكاء الذي تقوم به الكمنجات ويختلفان عمّن تبكي الكمنجات معه أو عليه فهي تبكي مع الفجر أي مع الفاتحين الجدد الذاهبينا إلى الأندلس تبكى على العرب الخارجين من الأندلس، إنّ الزّمن الموسيقى الذي يفترض أنّه مجرّد يصبح مرتبطا إذ يربط بالزّمن التاريخي إذ يحيل إلى جزء منه هو الماضي العربي ضد الجزء الآخر ممثلا في زمن المستقبل زمن الغجر، ومن هذه الثنائيّة يلاحظ سقوط الحاضر الذي يعلق كله على صورة القوس وهو يقطع الآلة الموسيقيّة جيئة وذهابا معبّرا عن الزّمن التاريخي أمّا الصّوت فيجير لينتقل حالة الذّات.

1- نفسه، ص 198.

وأمّا السطران المواليان فيظهر فيهما المرموز بدل الرمز:

الكمنجات تبكى على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود

هنا يفصل بين المكان والزمان، حيث اللافت أنّ الأندلس منذ أوّل القصيدة الكبرى أي منذ العنوان كانت تشير إلى الزّمنين، زمن السقوط التاريخي المعروف وزمن النهاية الوشيكة، وكذلك القصائد المكونة للقصيدة الكبرى تشير إلى هذه الثنائيّة كما في القول:

(أعرف أن الزمان لا يحالفني مرتين) أو قوله (انأ آدم الجنتين فقدتهما مرتين)، بمعنى أن الزّمن السّابق يرتبط في الرؤية مع الزمان المقبل بهويّة واحدة هي السقوط، غير أنّه هنا قد يتمّ فك الرباط بين الرمز ومرموزه، ويتمّ أيضا فكّ الزمان عن المكان، وعليه يصبح ممكنا أن يعود الثنائي (الوطن) ما دام من غير ممكن عودة الأوّل (الزّمن).

عند هذا الحد يحوّل الإمكان كلّه إلى **الكمنجات** التي يصبح بإمكانها تغيير مسار الأشياء وطبيعتها:

الكمنجات تُحرِق غابات ذاك الظلام البعيد البعيد

الكمنجات تدمي المُدى وتشم دمي في الوريد

تصبح **الكمنجات** قادرة على فعل المستحيل، فهي تحرق الظلام البعيد البعيد، وقادرة على أن تعكس فعل الأشياء فتجرح المدى، وكلّا هذين العنصرين، غابات الظلام والمدى ينتميان إلى العالم الخارجي، لكنّ **الكمنجات** قادرة على الولوج إلى داخل الذّات فتتشمّ الدم في الوريد، ومادمنا بصدد الحديث عن العالم الموسيقى تتكرّر في السطرين الموالين الثنائيّة الأوّلى كأنّها لازمة غنائية ثم بعدها تلي ثنائيّة جديدة:

الكمنجات خيل على وترمن سراب، وماءين

الكمنجات حقل من اللّيلك المتوحش ينأى ويدنو

يتوالى إبراز قدرة الكمنجات على التحوّل وعلى تقمص أدوار مستحيلة، فهي خيل بكل ما للخيل من مزايا، كل دلك على وتر من سراب، وفي مقابل هذه الايجابيّة

هي أيضا شبيهة بماء يئنّ، ثمّ هي في مقابل تلك الشفافيّة التي يمثّلها السراب والماء، هي حقل من اللّيلك المتوحش الذي ينأى حينا ويدنو حينا، ومرة أخرى تتجلّى إمكانيّات الربابة في ثنائيّات متقاربة كما في:

الكمنجات وحش يعذبه ظفر امرأة مسه وأبتعد

الكمنجات جيش يعمر مقبرة من رخام ومن نهوند

كأنّ الكمنجات تمتلك قدرة أن تكون الشيء ونقيضه القوة والضعف، المؤثّر والمتأثّر، فهي من جهة وحش بكل ما يتميّز به هذا من عدم الإحساس لكنه يحس إذ يلمسه ظفر امرأة ويبتعد شأن كل من وما يتأثّر، وفي المقابل فهي جيش يملك قوة بعث الإحساس في مقبرة الرخام وهي كذلك:

الكمنجات فوضى قلوب تجنّنها الريح في قدم الراقصة

الكمنجات أسراب طير تفر من الراية الناقصة

تمثّل هذه الثنائيّة إمكانيّة الكمنجة أن تكون الشيء ونقيضه الفوضى والنظام:

الفوضى المجنونة التي تؤدّيها قدم الراقصة، ونظام أسراب الطير التي ترفض النقصان وعدم الانتظام في الأشياء:

الكمنجات شكوى الحرير المجعد في ليلة العاشقة

الكمنجات صوت النبيذ البعيد على رغبة سابقة

هذه ثنائيّة مختلفة لما تنطوي عليه إمكانات الكمنجات، ثنائيّة من صورتين الأوّل صوت شاك من خلل حاصل، أنّه شكوى الحرير المجعّد في ليلة العاشقة، أمّا الآخر فصوت ممثّل لرغبة، والفرق بين الصوتين يكمن أيضا في أنّ إحداهما (حاضر) يجرى في اللّيلة ذاتها، أمّا الآخر فماض سواء تعلّق الأمر بالنبيذ (البعيد) أم بالرغبة السّابقة.

-أمّا في الثنائيّة الموالية فتغيّر إمكانات الكمنجات من عالمها، ومن وظيفتها:

الكمنجات تتبعني هاهنا وهناك لتثأر منّي

الكمنجات تبحث عني لتقتلني أينما وجدتني

تغيّر الكمنجات عالمها الخارجي إلى العالم الداخلي للذّات، هذه المرة من أداة الحياة بسلبها وإيجابها إلى أداة للموت فكأنّ لديها ثأرا لدى الذّات، أنّها لا تفعل ذلك بمحض الصدفة بل متقصّدة وباحثة عنها في كل مكان.

أمّا الثنائيّة الأخيرة فتكرر الثنائيّة الأوّلى وإن بشكل معكوس هذه المرة:

الكمنجات تبكى على العرب الخارجي من الأندلس

الكمنجات تبكى مع الفجر الذاهبينا إلى الأندلس

هذا القلب الذي يقدم السطر الثّاني في اللازمة ويؤخر الأوّل كأنما يحمل دلالة الإقرار بالأمر الواقع الذي أقره الزّمن التّاريخي، خروج العرب وقدوم الغجر.

6. مكانيّة اللّغة/ أبدية المكان

تثير قصيدة «قال للمسافر لن نعود كما» من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) علاقة الكائن بالمكان وبالزمان، الحاضر منه تحديدا وعلاقة كل ذلك باللّغة، وهي علاقة وإن بدت معروفة في التاريخ لكن القول – خاصّة الشّعري منه – الموضوع ظل يتعمق ويسمو بتطور البشرية وتطور فكرها، فمن جهة علاقة المكان بالزمان فإنّ «الزّمن يمتزج بالنفس وبالمكان فإذا ضاق المكان ضاق الزمان، قد يضفون لون المكان على الزمان فيقولون سنة شهباء أو غبراء أو حمراء ليرمزوا بذلك إلى جدب الأرض وقحطها، وزمن كالح وما حل. ويمتزج الزمان بالناس فكيفما يكن الناس لكن الزمان»[1] أم ارتباط الزمان بالمكان يبدأ لغويا فالسنة والحول والعام والحصة لها علاقة بما يجرى في المكان حيث أن السنة من السنة وهو التغيّر بمرور الوقت، جاء في القران الكريم «وشرابك لم يتسنّه»[2] أي لم تغيره السنة، وأحال بالمكان أقام حولا والمحيل المكان الذي غاب عنه أهله حولا والعام من عموم الخير والحجة من زيادة المكان والحج إليه[3] وقد سبقت الإشارة في القسم النظري إلى انتقال المعنى

1- عبد الإله الصائع، ص 269.

2- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 259.

3- ينظر: عبد الإله الصائغ ص 120 وما بعدها.

في (حل) من المكان المحل إلى الزمان (حول) إلى الوضع (الحلة) إلخ. ويمكن أن نلمس هذه العلاقة أيضا. في اللّغة الفرنسية وقد تجمعت في كلمة nostalgie المكونة من كلمتين يونانيتين notes العودة algos الألم وهما معا يعينان الحنين والرغبة في رؤية الوطن الذي يعنى لذلك le mal du pap الم الوطن وحسرة الماضي والمكان إلخ.

أمّا عن علاقة ذلك باللّغة فقد سبقت الإشارة أيضا، إلى أنّ الكلام في ارتباطه بالفكر يعني logos ومنه logique التي من مكوناتها loque وتعنى الإقامة أو السكن وما دام المكان شديد الارتباط بالزّمن فهذا يعنى أنّ الإقامة في اللّغة إقامة زمنيّة في جوهرها.

فيما يتعلّق بقصيدة «قال المسافر للمسافر لن نعود كما... » فإنّ هذه العلاقة تأخذ بعدا مختلفا منذ العنوان إذ أن السفر يكون في المكان وهو شعر في الزمان بالتبعيّة، لكنّنا قد نعود إلى المكان دون أن نعود إلى الزمان آو بالأخرى فإنّ الزمان لا يعود معنا وتكون الحال عندئذ قد تغيّرت فلا نعود كذلك إلى الحالة التي كلّنا عليها، وهو ما تشير إليه العبارة النّاقصة، إنّ المكان الذي تحملنا إليه القصيدة مختلف هو الأخر منذ أول مقطع:

1- لا أعرف الصحراء	← معرفة غير مباشرة
2- لكنني نبث على جوانبها كلامها	← علاقة جانبيّة
3- قال الكلام كلامه، ومضيف	← علاقة ثانيّة
4- كامرأة مطلقة مضيت كزوجها المكسور	← فرديّـــة
5- لم أحفظ سوى الإيقاع	← جزئيّـــة
6- لم أحفظ سوى الإيقاع	
7- أسمعه	
8- وأتبعه	

يتّضح من السّطر الأوّل والثّاني أن العلاقة بين الذّات الشّاعرة والصحراء ليست معرفة مباشرة كما هي العلاقة المألوفة، لكنّها علاقة في نوع آخر، إنّها علاقة كلاميّة إذ إنّ الصّحراء أثبتت المخاطب، أمّا وقد كان ذلك على الجوانب منها، فكلام الصحراء الذي قالته هو بدوره قول الذّات الشّاعرة، تبدو هذه العلاقة ملتبسة ما لم نغيّر من نظرتنا إلى الكلام باعتباره أداة لنقل ما يجول في النفس: «أمّا نحن فنرى ضرورة من هذا الفهم، وعليه، وضرورة كسره، لأنّ الكلام القصيدة، فما ينبغي البحث عنه إذن، يجب أن يكون في شعريّة الكلام المتكلّم parlée la parole »[1] من خلال هذا النصّ وبالمقارنة مع المقطع أعلاه نلمس أن هنالك تطابقا في المبدأ واختلافا في المسار، حيث أنّ المقطع يشير إلى مستويين من الكلام، الأوّل هو ذلك الذي قالته الصحراء، والثّاني هو الذي قول الذّات.

انطلاقا من بعض الإشارات في المقطع الأوّل من القصيدة مثل (لا اعرف، لكني، نبت، على جانبها، ومضيت، لم أحفظ، سوى)، يظهر أن العلاقة بين الصحراء والذّات بعيدة وثانوية، لكن إشارات أخرى توضح أن العلاقة قريبة ومتينة مثل (نبت، أحفظ، أسمعه، أتبعه) غير أنّنا بالجمع بين نوعي الإشارات نستطيع أن نقرأ العلاقة بشكل آخر وبنوع من التبسط ومؤداه أنّ العلاقة بين الصحراء والذّات رغم البعد والغياب هي علاقة أكثر ارتباطا ومتانة، والسبب في ذلك الكلام، أي أنّ العلاقة الغائبة حاضرة عبر الكلام، إذ كم من كائن يقيم في مكان لكنه لا يعيشه، وإذا ما ترك ذلك المكان فكأنّه لم يعرفه مطلقا أو لم يحضر فيه يوما، والعكس صحيح، فقد نعيش مكانا لم نقم فيه نعيشه كما لو كنا حاضرين.

إنّ علاقة الحضور هنا تتأتى من سماع إيقاع الكلام ومن أتباعه، لنقل أن الصّحراء حاضرة في كلامها «مع فعل التكلم (يحضر) أولئك الذين تتكلّمون غير أن ذلك لا يتمّ وفق قاعدة ارتباط العلّة بالنتيجة، ذلك إن من يتكلّمون يحضرون قبل ذلك

1- هيدجر، إنشاد المنادى، ص 12

في فعل القول ولكن أي حضور ما يتكلّمون معه (ما يخاطبونه) »[1] فالصحراء إذا حاضرة في قولها أمّا الذّات الشّاعرة فحاضرة فرع السماع، «لكن الإصغاء ليس فقط ما يرافق التكلم ويحيط به كما في المحادثة ذلك أن حدوثهما معا يعنى أكثر من ذلك بكثير، أنّه الإصغاء للكلام الذي نتكلمه، إذن التكلّم ليس في الوقت نفسه إصغاء، بل هو قبل كلّ شيء إصغاء، فنحن لا نكتفي بان نتكلم الكلام، بل نتكلّم انطلاقا من الكلام، وليس بمقدورنا أن نتكلّم، إلاّ أنّنا لا نكف عن الإصغاء إلى الكلام وماذا يعني أنّنا نسمع الكلام يتكلّم ».[2]

تبعا لما سبق فإنّ سماع كلام الصحراء هو في القصيدة (إيقاع) – هو سماع للكلام يتكلّم وما دام هذا إيقاعا فإنّه كلام آخر.

إنّ القول، (لم أحفظ سوى الإيقاع، أسمعه، أتبعه) هو أكثر من مجرد سماع الكلام يتكلّم أنّه سماع لإيقاع الكلام، بكل ما يحمله الإيقاع من معاني، النظام، التخطيط، التوقيع، ثم إن السماع لكل ذلك يعني السير بمقتضاه والحياة على منواله لذلك يضيف:

وأرفعه يماما

في الطريق إلى السماء

سماء أغنيتي

يصبح إيقاع كلام الصحراء تماما هاديا في مسالك السماء سماء الأغنية (أغنيتي) كان الأمر ينسج على منوال إيقاع الصحراء، أو هو حواريين إيقاع الصحراء وإيقاع الذّات، ونتذكّر أنّ ذلك حدث بعد أن قال الكلام كلامه الذي ظل حاضرا فيه، بينما أسند فعل المضي إلى المخاطب، (ومضيت كامرأة مطلقة مضيت كزوجها المكسور) بمعنى أن المخاطب واحد يمضي حاملا ألم الطرفين بتكرار فعل (مضيت) هو ما يؤكده القول.

1- المرجع السّابق، ص 42.

2- المرجع نفسه، ص 46.

1- أنا ابن الساحل السوري علاقة بالبحر وأهله
2- اسكنه رحيلا أو مقاما
3- بني أهل البحر
4- لكن السراب يشدني شرقا
5- إلى البدو القدامى
6- أورد الخيل الجميلة ماءَها
7- وأحسن نبض الأبجدية في الصّدى

استدراك وانجذاب للصحراء

علاقة أخرى

ذكرنا حين الكلام عن العلاقة بين الصحراء والذّات أنّها علاقة قريبة وقوية رغم أنّها ليست علاقة إقامة مباشرة، إن الذي يحدث في المقطع أعلاه يكاد يعكس الأمر، نقول يكاد، لأنّه يشير إلى أن الذّات سكن الساحل السوري رحيلا وإقامة بمعنى أنّها تسكنه حتى حين لرحل، ونقول يعكسه لان العلاقة القوية بالساحل السوري في الرحيل والإقامة يتلوها استدراك «لكن السراب يشدني شرقا إلى البدو القدامى».

هناك شدّ من جانب الصحراء (الشرق) للذّات، يكبر إن الملفت هو كون الشد يسند إلى السراب، ولأنّه شد قوي فإنّ أثره يتجلّى في الفعل الذي يتلوه (أورد الخيل الجميلة وأحس نبض الأبجدية) وهما فعلان يجسدان سر العلاقة بالصحراء، فعل إرواء خيل الصحراء –هل تروى إلا إذ عطشت– وفعل حبس النبض نبض الأبجدية، وهذا الفعل الأخير يعيد ربط العلاقة باللّغة/ الكلام، لكن الملاحظ هنا أن نبض الأبجدية يتمّ في الصدى، فهذه الأبجدية الصحراوية لازال صداها يتردد. فرغم أنّ الصحراء تكلمت ذات مرة فإنّ حضورها في صدى كلامها لا يزال ماثلا، وهو بدوره يساهم في إحضار المخاطب عبر فعل الصدى فكلاهما حاضر، الصحراء في نبضها والذّات في جس النبض، مع أن المكان متباعد إذ شتان ما بين البحر والصحراء لكن الحضور هنا هو من نوع آخر.

1- وأعود نافذة على جهتين حضور في الصحراء بالإصغاء وفي البحر بالإقامة

2- أنسى من أكون لكي أكون

3- جماعة في واحد، ومعاصر | ماض في الحاضر +

4- لمدائح البحارة الغرباء تحت نوافذي | معايشة للحاضر

5- ورسالة المتحاربين إلى ذويهم

6- لن نعودَ كما ذهبنا

7- لن نعود ولو لماما | لكن ماضي العالم الخارجي لا يعود

بالإصغاء إلى كلام الصحراء يكون الذّات كأنّهما ذهبت إلى الصحراء ثم عادت لذلك يبدأ المقطع هنا بفعل، و(أعود)، وبما أنّنا أمّام حضورين، حضور هناك بالإصغاء وحضور هنا بالإقامة، تصبح الذّات منفتحة على مكانين من العالم، (أعود نافذة على جهتين) وذلك بدوري يؤدي بالذّات إلى أن تنسى ما م هي عليه من اجل ما ينبغي أن تكون عليه هو أن تكون جماعة في واحد من جهة ومعاصرة لمدائح البحارة الغرباء، مطلوب إذا من الذّات أن تكون ماضيا في الحاضر ومعاصرة للهمّ الحاضر (غربة البحارة)، أن تكون هناك وهنا وأكثر من ذلك ينتظر منها أن تكون رسالة، رسالة المتحاربين إلى ذويهم، هذه الرسالة التي يبعثها اتحاد المكانين بالزمانين (الصحراء والبحر، الماضي والحاضر) هي رسالة المتحاربين إلى من بعدهم، لن يعود شيء كما كان ولن يعود الذين ذهبوا كما ذهبوا ولو في أقل من قليل.

1- لا أعرف الصحراء،	← عدم حضور في الصحراء (حضور إقامة)
2- مهما زرت هاجسها	← حضور في الصحراء (حضور)
3- وفي الصحراء قال الغيب لي،	← حضور في الغياب
4- اكتب!	الحضور حوارا
5- فقلت، على السراب كتابة أخرى	
6- فقال، اكتب ليخضر السراب	
7- فقلت، ينقض الغياب	
8- وقلت، لم تعلم الكلمات بعد	
9- فقال لي اكتب لتعرفها	
10- وتعرف أين كنت، وأين أنت	
11- وكيف جئت ومن تكون غدا	

يتأكّد مرة أخرى القول بأنّ العلاقة بين الصحراء والذّات تتم عبر الغياب أكثر مما في الحضور وفي الصحراء التي لم تعرفها الذّات الشّاعرة استمعت الذّات إلى الغيب وحاورته « هكذا نرى أنّ القدرة على التكلم والقدرة على الاستماع تتعايشان في الأصل، «نحن حوار » يعني: أنّنا نستطيع أن نكون في حالة استماع متبادل، الأمر الذي يعني أنّنا حوار واحد... هكذا الأخير الذي يجمع فيما بيننا والذي نكون واحد جنسية وبالتّالي نكون أنفسنا بالفعل »[1]، بناء على هذا فإنّ الحضور لا يكتفي بان يكون (صدى) بل حوار يحقق الوجود، وجود الذّات في عالمها.

تمثّل مدار الحوار في وجه اللّغة الآخر، أنّه الكتابة التي يأمر بها الغيب، الغيب الحاضر على لسان الصحراء وفيها، فكيف تكتب الذّات، وهنالك كتابة أخرى يعج بها التراب الذي يعطى الصحراء، والجواب هو أن تكتب من أجل أن يحضر التراب، وإذ تتحجج الذّات بأمرين، أنّه ينقصها الغياب، وينقصها تعلم الكلمات يأتي الجواب بأنّ الكتابة إحضار للغياب وللكلمات معا بل هي إحضار للزّمن وللكينونة

1- المرجع السّابق، ص60.

وللمكان ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فاللّغة وتبعا لها الكلمات موجودة لا ينقص إلاّ تعلّمها وكتابتها لذلك يأتي طلب الغيْب:

– ضع اسمك في يدي واكتب	بالكتابة يحضر ما يغيب
لتعرف من أنا، وأَذْهَبْ غماما	
في المدى بالكتابة يعرف الغيب	
فكتبت من يكتب حكايتهُ يرث	
أرض الكلام، ويملك المعنى تماما	الكتابة امتلاك للكلام وللمعنى

يجب أن نتذكّر أنّ المتكلّم في السطر الأوّل هو الغيب وما يغيب هو الحقيقة حيث هو « الماهية الأصلية للحقيقة على الدوام في العتمة التي تلف أصلها وتغمرها » كما يقول هيدجر[1] إنّ الحقيقة تحجب نفسها والكتابة والكلام يكشف أنّها، بالكتابة تملك أرض الكلام ومعها يتمّ تملك المعنى بل معرفة المكان، (وتعرف أين كنت وأين أنت) معرفة الصحراء رغم عدم معرفتها.

لا أعرف الصحراء	
لكنّي أودعها يا أمّا وداع دون معرفة للمكان	للمكان سلام
للقبيلة شرق أغنيتي، سلاما	
للسلالة في تعددها على سيف، سلاما	وللإنسان أيضا
لابن أمي تحت نخلته، سلاما	
للمعلقة التي حفظت كواكبنا، سلاما	
للشعوب تمر ذاكرة لذاكرتي، سلاما	
للسلام علي بين قصيدتي	وللكلام كذلك
قصيدة كتبت	
وأخرى مات شاعرها غراما!	

1– علي حبيب الفريوى، مارتن هيدجر الفن والحقيقة ص72.

يطرح سؤال نفسه اثر قراءة السطرين الأوّلين، كيف يودع المخاطب الصحراء ولم يلتقها؟ والجواب –رغم أن الإشارة إليه سبقت– هو أنّ من يغيب سيحضر عبر الكلام وهو ما ينطبق على الإنسان الذي في الصحراء إذ أنّه مقيم (شرق الأغنية)، إقامة في الكلام تسع أصنافا من الناس وأنواعا من العلّاقات، لذلك يعرج بالسلام على الكلام الذي له فضل في ذلك شأن المعلّقة التي حفظت وجودنا من الزوال (في الذاكرة) والسلام أيضا لكل ذاكرة استمعت لذلك الكلام. أمّا كيف يودع كلام المعلقة وهو لا تغيب فلأنّه يحضر في غيابه.

بعد ذلك تعرج الذّات على نفسها (للسلام على) بقلب الإسناد الذي يمكن قراءته بأنّه للسلام على قصيدة كتبت وأخرى... هما إذن قصيدة بآنّ السلام على الذّات قصيدة قيلت وأخرى (لم تقل).

يتلو السّطرين الأخيرين مباشرة مقطع يبدأ بسؤالين والشطران هما:

قصيدة كتبت

وأخرى مات شاعرها غراما

بعد ذلك مباشرة يأتي التساؤل ويتلوه الجواب أو الأجوبة:

أأنا أنا؟	هو علاقة الكائن بذاته
أأنا هنالك أم هنا؟	عن علاقة الكائن بالمكان
في كل أنت أنا	
أنا أنت المخاطَبُ ليس منفى	علاقة الذّات بالآخر
أن أكونك ليس منفى	
أن تكون أنا أنت. وليس	علاقة المكان بالمكان
منفى أن يكون البحر والصحراء	
أغنية المسافر للمسافر،	
لن أعود كما ذهبت،	علاقة الذّات بالمكان والزمان
ولن أعود ولو لمامّا	

يُثير آخر مقطع من القصيدة علاقة الكائن بذاته وبغيره وبالمكان وبالزمان كما يثير علاقة الذّات بالزمان كل ذلك بعد الإشارة إلى الكلام (القصيدة) والذّات التي تكتبها، كما لو أن في ذلك إشارة إلى أن ما سيأتي من سؤال وجواب عن علاقة الكائن بالعالم إنما يتمّ في كنف الكلام وبالكلام، والسّؤالان: (أأنا أنا؟) (أأنا هنالك أم هنا) وهما يثيران سؤال الكينونة في العالم يجريان في عالم الكلام، وما دام الأمر كذلك، فلا ينتظر أن يكون حضور الكائن هو هذا الحضور الفيزيقي كما توجد الأشياء، إنّه حضور يوحي لهذه الأشياء التي لا تعي هي كينونة الإنسان، بهذا الحضور وبهذا الوعي يملك الإنسان وحده أن يكون هو ويكون سواه، وليس في ذلك شيء من النفي (المنفى) لكن دون أن ينشئ مرة أخرى أنّ ذلك يتمّ في ظلّ الكلام سواء أتعلق الأمر بعلاقة الذّات بذاتها، أو علاقتها بمن سواها بعلاقة المكان بالمكان حيث:

ذات / ذات ←—— للسلام على بين قصيدتين، أ(أنا) (أنا)؟ / أأنا هنالك أم هنا؟

ذات / أخر ←—— (أنا) (أنت) المخاطب ليس منفى

مكان / مكان ←—— ليس منفى أن يكون (البحر) و(الصحراء) أغنية

ذات/ مكان/ زمان ←—— (البحر) و(الصحراء) أغنية(المسافر) للمسافر (لن أعود كما)

بعد هذا التّوضيح أن يثور تساؤل مؤداه، قد فهمنا مكانيّة اللّغة فكيف نفهم أبديّة المكان ما دام الجواب النّهائي أنّنا (لن نعود كما)، ويتعلّق الجواب هنا بمدى فهمنا لأولويّة الأطراف المكوّنة للعلاقة، ونعني بذلك أنّ أبدية المكان وكذا الإنسان بل وحتى الزمان تابعة للّغة/ للكلام هذه التي يملك الشّعراء بواسطتها (إدامة) الأطراف الأخرى وحفظها من الزوال، فبالكلام وفيه يوجد الإنسان الذي في عمقه يكون المكان وكل ذلك يحتاج إلى (دوام) «لكن ما يدوم يؤسّسه الشّعراء»[1].

1- سبقت الإشارة إلى قول هيدجر هذا نقلا عن هولدرلن، المرجع السّابق ص 62.

7. قافية من أجل المعلّقات

تظهر قصيدة (قافية من أجل المعلقات) كما لو أنّها تتمة لقصيدة (قال المسافر للمسافر لن نعود كما...) وهي تتلوها مباشرة في ديوان (لما تركت حصان وحيدا) مع أنّها مستقلة عنها في العنوان الذي يتضح منه أن المعلقة أو المعلقات موضوع أو بالأحرى وجه من أوجه الكلام الذي تتجلى فيه الحقيقة وحضور الصحراء في عالم الذّات، هذا الوجه من الكلام تفرد له قافية (قصيدة) هنا:

1) ما دلّني أحدُ عليّ أنا الدليل، أنا الدليل
2) إليّ بين البحر والصّحراء، من لغتي ولدتُ
3) على طريق الهند بين قبيلتين صغيرتين عليهما
4) تمر الديانات القديمة، والسلام المستحيل
5) وعليهما أن تحفظا فلك الجوار الفارسي
6) وهاجس الروم الكبير، يهبط الزّمن الثقيل
7) عن خيمة العربي أكثر من أنا؟ هذا
8) سؤال الآخرين ولا جواب له، أنا لغتي أنا

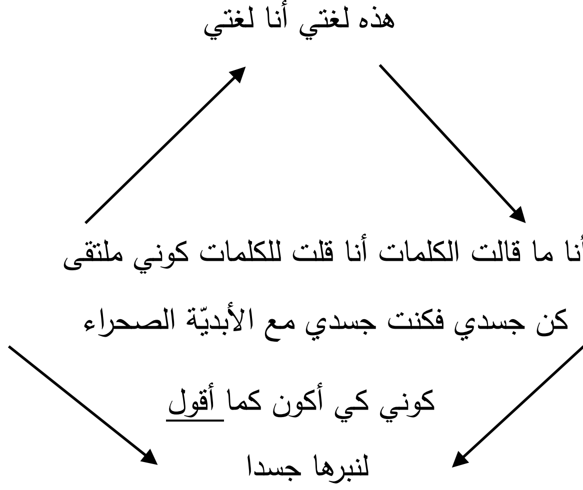
لقد لمسنا في القصيدة السّابقة علاقة الذّات بذاتها، وهي العلاقة التي يشار هنا أنّها لم تتم عبر دليل أو واسطة، فالذّات هي دليل نفسها عملا بشعار الفلسفة القديم أعرف نفسك بنفسك والذي يدل على ضمن ما يدل أن لا أحد بوسعه أن يعرف كينونتك مكانك، لكن ذلك لا يمنع أن هذه المعرفة وهذه الكينونة تتم في رحم اللّغة، ومن جهة المكان فغن التكون تتم هنا على طريق الهند بين قبيلتين، غذ مجرد ذكر قبيلتين هو تحديد لشكل وجود أمّا كونه في طريق الهند فيشير إلى الشرق وغلى كل ما يتبع ذلك من دلالات مضاف إليها أنّ عليهما من قمر الديانات القديمة مما يزيد من تحديد المكان بعمقه الفكري والاجتماعي الخ، بالإضافة إلى ذلك فإنّ السّلام بينهما مستحيل، ومع ذلك فإنّ عليهما أن تحافظا على نوع من التوازن أشبه بالحرب الباردة التي هي ذات شقين، حفظ للجوار وخوف من العدو، كلّ ذلك يشكّل تكوين الزّمن العربي ووجوده الآن في هذا السّياق يأتي السّؤال مفاجئا من أنا؟

إنّ سؤال الوجود هذا تكمن غرابته في أمرين، فهو يأتي بعد تعريف عميق ومطوّل بهذه الذّات ثم هو يعقبُ عليه بالقول، سؤال الآخرين ولا جواب عليه، لكن الأغرب أن يجاب عليه بعد ذلك بالقول، أنا لغتي أنا، وفي هذا دلالات منها الرد على السّؤال (الذي لا يجاب عليه) بما يفيد أنّه سؤال غير جديد بالطرح، أمّا الدلالات الثّانية فهي أن معرفة هذه الذّات يتمّ من خلال اللّغة فكأنّهما صنوان، والدلالة الثّالثة تأتي من تركيب العبارة أنا لغتي إذا أنّ قراءتها في ضوء النحو توقع في نوع من الالتباس بحيث لا يوضّح المسند والمسند إليه، لكنّنا بالتمعّن فيها يمكن أن تقرأ جيئة وذهابا أنا لغتي، بما يفيد أنّني أنا لغتي ولغتي أنا من أنّنا بدأنا وحدة الجواب وهو ما يدعم الدلالات السّابقة، فالذّات تكون باللّغة وبدونها لا تكون، أمّا وقد نسبت إلى المخاطب فإنّ ذلك يشير إلى اللّغة بالمعنى الخاص أي اللّسان العربي.

إنّ اللّغة من هذا المنطق تحتوي الكائن، وكلّما ازدادت خصوصيّة اللّغة ازداد وضوح الكائن وظهوره، ونعني بالخصوصيّة نزول اللّغة إلى التجسّد في اللّسان وفي الكلام لذلك يأتي التعقيب:

1) وأنا معلقة... معلقتان... عشرُ هذه لغتي
2) أنا لغتي، أنا ما قالت الكلمات،
3) كن
4) جسدي، فكنت لنبرها جسدا أنا ما
5) قلت للكلمات، كوني ملتقى جسدي مع
6) الأبديّة الصحراء، كوني كي أكون كما أقول.

إنّ لدينا هنا رؤية مختلفة إلى اللّغة في علاقتها بالوجود وبالكائن تقطع مع تلك النظرة التي ظلّت سائدة لأمد طويل والتي تربط وجود كل شيء بحضوره، أمّا هنا فالوجود وتبعا له الكائن يحضران باللّغة ومنها وفيها، لكن الطريق هنا "اللّغة" ليست مسكنا للإنسان فحسب بل إنّ وجودها يتداخل مع وجود الكائن كاللحمة والسداة يمتزجان إذ يتداخلان ويتمّايزان إذ يتخارجان.



من حاصل الجدل بين الإنسان (الشّاعر خاصّة) واللّغة، بين كينونتين ينتج القول الذي به يكون الإنسان «إن اللّغة هي الأفق الذي تتفتح معه الرؤية وحضور الأشياء كأشياء، أو قول حوار الفكر لتجربة الشّعر مع اللّغة، يجعله يتذكر أنّه باللّغة ينبثق الموجود وينكشف الحضور... ومن ثم ينبثق منه عالم »[1] ولعلّ هذا المعنى أنّه يتفتح أكثر فأكثر ويغدو أعمق فيما يلي:

لا أرضي فوق الأرض تحملني، فيحملني كلامي
طائرا متفرعا منّي، ويبني عش رحلته أمّامي
في حطامي، فيفي حطام العالم السحري من حولي،
على ريح وقفتُ، وطال بي ليلي الطويل.

هكذا تحلّ اللّغة محلّ الأرض فتغدو موطنا وحاملا لصاحبه، يتفرّغ منه ويطير حاملا إياه وحين تتحطم الذّات الشّاعرة ويتحطم العالم السحري أمّامها يكون الطائر المتفرع منها قد بنى عشا (مأوى) أمّامها وتكون الذّات في حال من الاندثار محاطة بالريح واللّيل الطويل وبناء عليه يمكننا أن نسأل بأي معنى تعتبر هذه الملكة الأكثر خطورة ملكة خاصّة بالإنسان؟

1- محمّد طواع، شعرية هيدجر، ص60.

« فاللّغة ليست مجرد أداة يمتلكها الإنسان من بين أدوات أخرى، بل هي بشكل عام وقبل كل شيء، ما يضمن أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتّح الموجود، ولا يكون العالم إلا حيث تكون لغة »[1] لعلّ نظرة هيدجر في نصه هذا تنطبق على النظرة في المقطع أعلاه، بحيث يمكن القول بان الشّعر يفكر بطريقة أخرى.

1) هذه لغتي قائلا من نجوم حول أعناق
2) الأحبة، هاجروا
3) أخذوا المكان وهاجروا
4) أخذوا الزمان وهاجروا
5) أخذوا روائحهم عن الفخار
6) والكلأ الشحيح وهاجروا
7) أخذوا الكلام وهاجر القلبُ القتيل
8) معهم أيتّسع الصدى، هذا الصدى
9) هذا السراب الأبيض الصوتي لاسم يملأ
10) المجهول تحبّه، ويملأ الرحيل ألوهة؟

أمام هذا الغياب الكبير، رحيل الأحبة، المكان، الزمان، وروائح الأحبة والكلام بل وحتى القلب القتيل رحل معهم، كيف يمكن التساؤل إن كان الصدى يسعهم؟ صدى هذا السراب الأبيض الصوتي هل يتّسع لاسم تملأ المجهول لجّته (الصحراء) وتملأ الرحيل ألوهة؟

ويمكن الإجابة بنعم لأن أعناقهم تحوطها قلائد من نجوم اللّغة، رحلوا وغابوا ولكنهم حاضرون في اللّغة، وهم فضلا عن ذلك حاضرون باللّغة لأن الصحراء اسم (أي لغة) يملأ المجهول لجته وهو (لغة) يملأ الرحيل ألوهة، ومادامت هنالك لغة فلا خوف من العياب حيث (إن النظم الأصل إظهار، وفي كل ما يلاقينا ويتجه صوبنا أو يقبل علينا بوصفه كلاما ومدار الكلام والمتكلّم به أو غير متكلم به، وكذلك في الكلام الذي

1- هيدجر، إنشاد المنادى، ص 58.

نظّمناه بأنفسنا في كل ذلك يسود الإظهار الذي يمكن ما يظهر من الحضور وما يخرج عن ذلك من الغياب[1].

إنّ كل إشارة إلى ما يغيب مادامت متعلقة باللّغة فهي لا شك حاضرة في غيابها، لذلك يأتي المقطع الموالي مؤكدا:

1) تضع السماء عليّ نافذة فانظر لا
2) أرى أحدا سواي
3) وجدت نفسي عند خارجها
4) كما كانت معي، ورؤاي
5) لا تنأى عن الصحراء،
6) من ريح ومن رمل خطاي
7) وعالمي جسدي وما ملكت يداي

حينما تنظر الذّات حولها بعد الرحيل لا ترى شيئا سواها، بل حتى الذّات تخرج من نفسها فهل هو الغياب الشامل؟ عندها يأتي الجواب قاطعا، (ورؤاي لا تنأى عن الصحراء، من ريح ومن رمل خطاي) وفضلا عن ذلك، (وعالمي جسدي وما ملكت يداي) فهل هي الوحدة وقلة ذات اليد؟ لكننا يجب أن نتذكّر أول القصيدة، أن هذا الجسد (العالم) هو ما أرادته اللّغة أن يكون، (أنا ما قالت الكلمات كن جسدي فكنت لنبرها جسدا) أمّا قلّة ما في اليد فكناية عن استكثارها في اليد حيث سبق أن تم انتشارها مع الكلمات بحيث تضع الكلمات والذّات جسدا لجسد، (قلت للكلمات كوني ملتقى جسدي مع الأبديّة الصحراء).

عند هذه النقطة يحدث المنعرج ويُنْتبهُ أكثر إلى هذا الذي تملكه اليد:

1) أنا المسافر والسبيل
2) يطل آلهة عليّ ويذهبون، ولا نطيل
3) حدثنا عما سيأتي لا غد

1- محمّد طواع، المرجع السّابق نقلا عن هيدجر، ص 29.

4) في الصحراء، إلاّ ما رأينا أمس

5) فلا أرفع ملعقتي لينكسر الزمان الدائريّ

6) ويولد الوقت العميل

عند هذا الحدّ تنتبه الذّات إلى أن الرحيل طبيعة الأشياء بل يأتي آلهة ويذهبون، ولا شيء يعيد الذي ذهب (لا غد في هذه الصحراء إلاّ ما رأينا أمس) وأن كل شيء يتمّ داخل الذّات (أنا المسافر والسبيل، عند ذلك يأتي القرار الحاسم (فلا رفع ملعقتي لينكسر الزمان الدائري ويولد الوقت الجميل) فما دام الرحيل شاملا حتى للذات تتأمله فلماذا تكتفي برؤية وهي تملك في يدها ما به يحدث انكسار في الزمان وما به يحضر ما يغيب إذ:

1) ما أكثر الماضي يجيء غدا

2) تركت لنفسها نفسي التي امتلأت بحاضرها

3) وأفر عن الرحيل

4) من المعابد، للسماء شعوبها وحُروبُها

5) أمّا أنا فلي الغزالة زوجة، ولي النخيلُ

6) معلقات في كتاب الرمل، مض أرى

من بين إمكانيّات اللّغة أنّ الماضي يجيء غدا وما أكثر ذلك. لذلك تترك الذّات لنفسها لتصوغ علمها المكوّن من الغزالة زوجة، والنخيل ملعقات في كتاب الرمل، هذا عالم مختلف عما تراه العين حيث (ماض ما أرى) وكذلك:

1) للمرء مملكة الغبار وتاجه، فلتنتصر

2) لغتي على الدهر، العدو على سلالاتي

3) عليّ على أبي، وعلى زوال لا يزولُ

4) هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري

5) حدائق بابلي، ومسلتي، وهويتي الأوّلى

6) ومعدني الصقيل

7) ومقدس العربي في الصحراء

8) يعبد ما يسيل

9) من القوافي كالنجوم على عباءته،

10) ويعبد ما يقول

11) لا بد مننثر إذا

12) لا بد من نثر إلهي لينصر الرسول

يمكن للمرء أن يتساءل جدوى فعل أي شيء إذ كان السطر الأوّل يحكم (أنّ للمرء مملكة الغبار وتاجه، لكن التنبه أن هذا ينطبق على الزّمن الخارجي، على ما هو كائن في الحاضر لا ما تنبغي أن يكون، وأخيرا على ما هو جار في طبيعة الأشياء، لا في عالم اللّغة وما تزخر به من إمكان، لذلك يتلو الحكم هذا إملاء لما تريده الذّات فيما يكون (فلتنتصر لغتي) على كل ما كان أو ما هو كائن (على الدهر العدوّ، على سلالاتي، عليّ وعلى زوال لا يزول، هذه اللّغة وما تحويه من إمكان وقدرة على طيّ الحاضر وثني الزمان هكذا فلتعد الذّات إلى هويتها الأصل بفضل اللّغة، ولتعد اللّغة إلى موقعها الأصل (مقدس العربي في الصحراء يعبد ما يسيل من القوافي... ويعبد ما يقول، ألم يكن انتصار **الرسول صلى الله عليه وسلم** بفضل النثر الإلهي.

إذا كانت الذّات ترى: 1) سنابل القمح في الحقل تهزُها الريح 2) جدائل قمح تمشطها الريحُ 3) هذا السراب الذي يؤدي إلى النهوند والسكون الذي يؤدي إلى اللازورد.

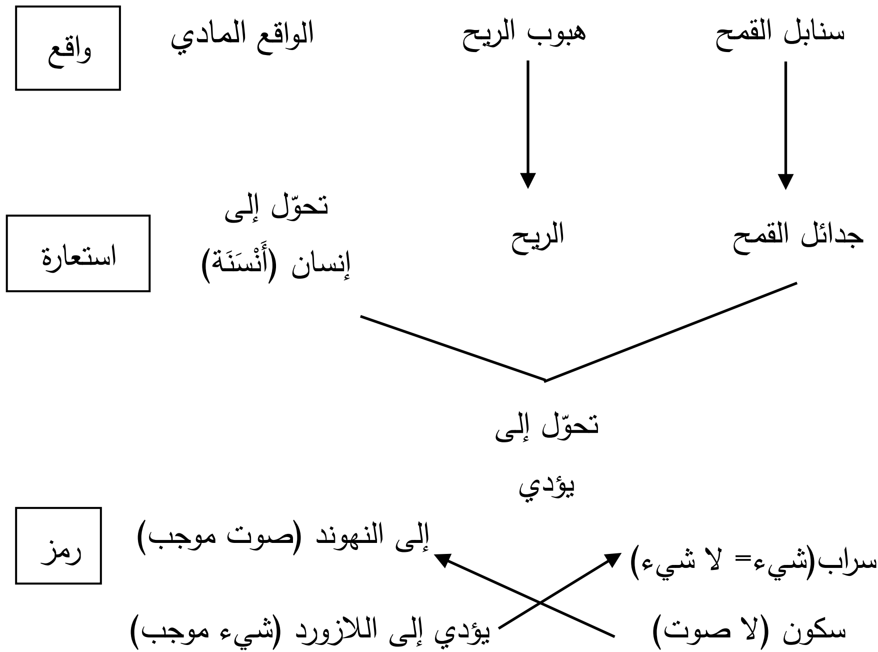
واعتبرنا أن 1 ينتمي إلى الواقع بينما 2 و3 ينتميان إلى المتخيّل

ثمّ أنّ 1 و2 ينتميان إلى ما قبل إغماض العين أي إلى الرؤية البصريّة وأن 3 ينتمي إلى ما بعد إغماض العين، أي إلى ما تراه البصيرة.

فإنّ السّؤال هو أين الحد بين ما تريد وما لا تريد الذّات إذا كنا نعرف «أنّ الاستعارة تحوّل الظاهرة إلى مفهوم والمفهوم إلى صورة على نحو تظل معه الفكرة حية ونشطة باستمرار وغير قابلة للإحاطة بها على مستوى الصورة»[1] لعلّ هذا اللّبس أن يكون بعضا ممّا ترغبه الذّات.

1- عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشّعر، نقلا عن تودوروف ص 148

بناء على الفهم للفرق بين الاستعارة والرمز، يمكن تمثل التحوّل الذي يطرأ على ما يرى من الواقع إلى الاستعارة قبل إغماض العين ثم التحوّل الذي يطرأ على ما يري في ذاته عن طريق الرمز على الشكل التّالي:



إنّ التحوّل الذي يطرأ بعد إغماض، أي بعيد البصرة تحول من وجود، أو استحضار كلي وجديد بوجود آخر، من موجود ومن سلب إلى إيجاب، لكن هذا ليس إحاطة بالصور بل إشارة إلى بدايتها فحسب.

- الرباعية 2

أرى ما أريد من البحر إني أرى

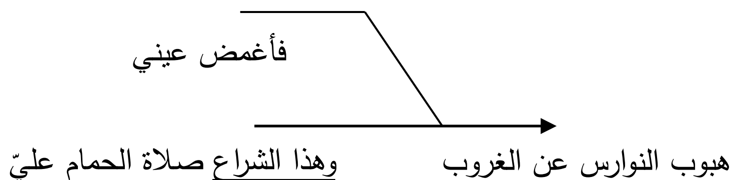
هبوبَ النوارس عند الغروب فأغمض عينيّ،

هذا الضياع يؤدي إلى أندلس

وهذا الشراع صلاة الحمام عليّ

تدفعنا قراءة هذه الرباعية إلى التساؤل، أمّا كان ممكنا الاكتفاء بالطرف الثّاني من الثنائيّة قبل وبعد الإغماض)؟ بمعنى لماذا لم يتمّ اللجوء مباشرة إلى الخيال مادام ممكنا تخيل القسم الثّاني ورؤيته بعين داخلية؟ ويمكن الإجابة على هذا السّؤال بالإيجاب والقول بلى مكمن تخيل الطرف الثّاني دون مرور الطرف الأوّل (دون ما قبل إغماض العين) لكن ذلك أمر أخر يتعلّق بالخيال وإمكاناته، أمّا هنا فالأمر يتعلق بما يرينا إياه الواقع إذ لا شك أن الأبوخية L'epoché تساعد على إجراء الرد الماهوي، لأنّنا عندما نصرف النظر عن وجود الظاهرة ومعتقداتنا عنها، فإنّ ذلك يتيح لنا فهم ماهيتها وتحليلها ووصفها دون اعتبار لواقعتها، ومع ذلك، فإنّ الفينومينولوجي في إجرائه للرد الماهوي يظل في عالم الموقف الطبيعي، فهو لم يتخلص منه تماما لأنّه مازال يحيا فيه، فالرد الفينومينولوجي بمعناه التام... هو الذي يتيح له أن يتحول من عالم الموضوعات إلى عالم الخبرة الخالصة »[1] إن هذا الكلام ينطبق على كل ذات بإزاء موضوعها، وينطبق أيضا على الذّات الشّاعرة أمّام ما ترى، فالذي تراه بالعين المجردة هو نفسه الذي يُرى رؤية أخرى، بمعنى أنّها رؤية تتم انطلاقا من الموضوع ومنه تتأسس رؤية (تُراد).

أوّل ما يلاحظ على هذه الرباعية هو هذا الاجتزاء والاكتفاء بجانب بسيط من محتويات الموضوع الذي هو هنا البحر، (أرى ما أريد من البحر، إني أرى هبوب النوارس عند الغروب) أي الاقتصار على منظر النوارس وهي تندفع كما تهب الريح كمشهد مختار من عموم ما ترى العين، وكما مر معنا في الرباعية الأوّلى فنحن أمّام ثنائيّة ما قبل وبعد إغماض العين كما يلي:



1- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص 36.

يستند الرابط بين الموضوع الطبيعي وما تراه الذّات (تعيشه) من ارتباط اسم الإشارة مع المشار إليه، هبوب النوارس من جهة، ومع المشار إليهما الضياع والشراع، فكأن أسم الإشارة يشير إلى عالمين ما قبل وما بعد، الطبيعي والمعيشي، هذه العلاقة بين العالمين، يتضّح بعد التمعن فيها أنّها تحتاج إلى إعادة قراءة:

هذا الضياع (ضياعي) الذي يؤدي إلى أندلس ←

ش2، هبوب النوارس عند الغروب

هذا كأنّه شراع يصلي عليّ →

وبتعبير آخر ليست النوارس ضائعة في الواقع بل الذّات، وليست الذّات التي تشبه الشراع بل النوارس فمع أن أسمى الإشارة يشيران معا إلى المشبّه في البداية (الشكل1) إلا أن المشبّهين به ينقسمان فينطبق الضياع على الذّات (كوجه شبه هو إسقاط لحالة نفسية)، أمّا الشراع فيشبه خارجيا هبوب النوارس (الشكل2).

بوسعنا بعد ذلك أن نطرح السّؤال لماذا يؤدي الضياع إلى أندلس ولماذا الشراع حمام يصلي على الذّات؟ يبدو أنّه وبعد سحب شطر من الواقع إلى عالم الداخل وإغلاق الباب (العينين) على ما يجري في الخارج، فإنّ الذّات تعلق حالتها الحاضرة ومأمولها البعيد على ذلك لشطر المسحوب من الخارج، أمّا الحالة الحاضرة فهي الضياع الذي يوقضه هبوب النوارس، حيث الاستعارة هنا أقرب إلى الدلالة على المفاجأة والاستدعاء، وكونه هبوبا عن الغروب هو أقرب إلى الدلالة على الغربة والضلال، ينطبق هذا الكلام على عالم ما قبل إغماض العين قبل نقله إلى داخل الذّات وتحويله إلى عالم معيش يتواءم ومتطلبات الذّات وحالتها، وما يؤكّد ذلك هو ورود كلمة (أندلس) نكرة لكي لا تحيل إلى أندلس التاريخ المرتبطة بالسقوط والانهيار، إنّها أندلس أخرى هي أندلس الأعماق المأمولة.

يبقى السّؤال الأخر لماذا (هذا الشراع صلاة الحمام عليّ)؟ بتعبير آخر لماذا الشراع والحمام ولماذا الصلاة ولماذا علي؟ قلنا قبل قليل بأن عملية تحويل

شبه شاملة تحدث لما ينتقل من الخارج إلى الداخل فيتحول (الشراع) إلى شروع في حال جديدة (شراع صلاة) هي صلة جديدة ومختلفة بين ما يُرى من الموضوع وبين ما تراه الذّات فيه، وإذا ينسب الشراع والصلاة إلى الحمام فمن أجل تحويل أعمق للعلّاقة، وإذا كان ما يجمع النوارس والحمام أنّها طيور، فإنّ ما يفرقهما انتماء الأوّلى إلى البحر والثّانية إلى البر، ثم إنّ هذه أليفة، فضلا عن دلالات أخرى كثيرة لا حاجة إلى تعديدها.

الرباعية 3

أرى ما أريد من اللّيل... إنيّ أرى
نهايات هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن
سأرمي مفكرتي في مقاهي الرصيف، سأجلس هذا الغياب
على مقعد فوق إحدى السّفن

ليس في هذه الرباعية إغماض للعينين، لكن ذلك لا يمنع من أن هنالك رؤيتين الأوّل لما هو كائن والثّانية رؤية لما يخفيه ما هو كائن. فاللّيل سواد قاتم لكنه زمن إلى نهاية، لذلك فإنّ ما يشير إليه اللّيل من موضوع الرؤية هو أقل مما تراه الذّات فيه، بمعنى أنّها ترى جانبه الزّمني أكثر من جانبه المعطى (السواد) إنّ اللّيل في هذه الحالة حركة وليس ثباتا بين زمنين (ممر طويل)، لكنه هو ذاته (الممر) له نهايات على باب إحدى المدن، هكذا ترى الذّات المتحرك فيما هو ثابت.

اللّيل ممر (مكان) ←——————— نهايات (زمان) على باب إحدى المدن

يتبادل المكان والزمان موقعيهما، وبما أن الزمان الحاضر مرتبط بالمكان (الآن هنا) فإنّ الرؤية تتجاوزهما إلى المستقبل حيث يتمّ تحويل المكان إلى زمان وحيث المدينة ختام لليل،

في قلب الزمان الحاضر (زمن غياب الذّات) يستحضر المستقبل ليكون زمن حضور الذّات من هنا القول (سأرمي مفكرتي في مقاهي الرصيف) المفكرة بما هي مستودع الماضي الحاضر يتمّ التخلص منها على الرصيف باعتباره مكانا ثابتا يجب استبداله.

(سأجلس هذا الغياب على مقعد فوق إحدى السفن)

ما يرى　　　　ما يراد رؤيته

اللّيل (السواد) ــــــــــ◄ نهايات هذا الممر الطويل

الثابت مكانيا ــــــــــ◄ سأرمي مفكرتي على مقاهي الرصيف

الغياب حضورـــــــــ◄ سأجلس هذا الغياب على مقعد فوق إحدى السفن

هنالك غياب يسود (الحاضر) ويصوغ اللّيل وهو مرتبط بثبات المكان مما يتطلب إعادة صياغة للعلّاقات بين الأشياء وفي ثنايا الوجود، فلا تكتفي الذّات في هذه الرباعية بموقع الرائي، بل تتدخل بفعلها في تحريك الثابت واستحضار الغائب أي في تسريع حركة الزّمن.

سأرمي (حركة) مفكرتي (زمن) على مقاهي الرصيف (مكان ثابت)

سأجلس (تثبيت) هذا الغياب (زمن) على مقعد فوق إحدى السفن (مكان متحرك)

هنا حيث « ... عناقيد الصور والرموز تحويل إيجابي لجموع المظاهر السلبيّة لرموز وجود الزّمن السلبيّة فالترسيمات والأنماط البدئية الجامعة والموز ذات الدلالات السلبيّة المرعبة لمتخيل الزّمن سوف تقابلها نقطة بنقطة رمزية معارضة لها، عوض الجزع والرهبة من الوحشي الزّمني يتخذ الإنسان مسلك الإفلات أو الانتصار... »[1]

هذا هو السر في ازدواجية ما يري ويراد رؤيته وفي انطلاق الذّات من موجود خارج الذّات لتأسيس وجود تراه أجدر بها.

- الرباعية 4

أرى ما أريد من الروح، وجه الحجر

وقد حكه البرق، خضراء يا لأرض ... خضراء يا أرض روحي

أمّا كنت طفلا على حافة البئر يلعب؟

ما زلت ألعب، هذا المدى ساحتي والحجارة ريحي

1- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل اقتراب ظاهراتي، ص224.

شأن الرباعية الثالثة ليس في هذه الرباعية إغماض للعينين بعد الرؤية الأوّلى، مع ملاحظة أن المرئي فيهما معا له وجهان،

اللّيل		الـــرّوح		
وجه محسوس	وجه لا محسوس	وجه لا محسوس		وجه محسوس
هو الظلام	هو زمن	(الروح) وجه الحجر		

حيث إنّ العبارة، أرى ما أريد من الروح، وجه الحجر، يمكن أن تقرأ ضمنيا بطريقتين، أمّا على أساس أنّها عبارة واحدة، ووجه الحجر تتمه بحيث تكون (وجه) مفعولا به ثانيا لفعل أرى أمّا على أن (وجه الحجر) مبتدأ يخبر عنه ما بعده.

إن الحجر حين يدخل في علاقة مع عالم الإنسان يأخذ أبعادا ليست له في الأصل كموجود فمن الثورة في أعماق الذّات تنتقل الثورة إلى أعماق الحجر، فتنقل إليه لهب الروح – لنتذكّر هنا حجارة الانتفاضة تحديدا ومنذ أول تاريخ الإنسان انتقلت منه إلى الحجارة شرارة الوجود فكانت العمارة في الأرض، وكانت المباني الخالدة والمنحوتات المعجزة، ولأن ذلك كله من العلّاقات الخفية التي لا ترى بالعين فإنّ المخيلة وحدها هي التي تستطيع تلمس تلك الأبعاد اللامرئية لذلك تنتقل الشرارة من الروح كالبرق فيبرز للحجر وجه ثان، ومنه تنتقل الشرارة إلى الأرض فتحضَّر كما لو أنّها بذرت فأنبتت واخضرت، لكنّها خضرة أخرى لا يراها إلّا من يريد، لذلك فهي تنسب إلى الروح، (خضراء، خضراء يا أرض روحي)، وبعد هذا السطر يأتي السطر الثالث مفاجئا (أمّا كنت طفلا على حافة البئر يلعب)؟ بسبب من غرابته دلالته فإنّ هذا السّؤال يطرحه السائل على نفسه ويتولّى هو الإجابة عليه (ما زلت ألعب، هذا المدى ساحتي، والحجارة ريحي).

قلنا قبلا بأنّ الثورة في أعماق الذّات تنقل برقها إلى عمق الحجارة كذا يفعل أطفال الحجارة في انتفاضتهم ضد العدو، لكن الذّات أيضا تتغير بالفعل ذاته الذي تقوم به، أنّها تغير واقعها بما تفعل وتتغير تبعا لذلك، وعليه تحس بالتحوّل (الوجودي) الحاصل في أعماقها حتى ولو ظل الفعل نفسه لم يتغير (لازلت ألعب)، والطفل الذي

يلعب هو نفسه الذي يبعث البرق في الحجر، لكنّ اللّعب يحوّل الأمن من نشاط لا غاية له إلّا في ذاته إلى نشاط غايته صياغة وجود الذّات، من هنا يتغير ميدان النشاط وضيق مجاله إلى (وهذا المدى ساحتي)، ويتغير نشاط الحجارة إلى قوة مدمرة (هذه الحجارة ريحي)، أمّا تلك الغرابة في الانتقال المفاجئ إلى سؤال السطر الثالث فيفسرها الربط بين الحالة المطلقة (الحجر وجه الروح الآخر) وبين الحالة الخاصّة وهي تكشّف هذا الوجه مجسدا من انتفاضة الأطفال.

- الرباعية 5

أرى ما أريد من السلم، إنّي أري

غزالا، وعشبا وجدول ماء فأغمض عينيَّ

هذا الغزال ينام على ساعدي

وصياده نائم، قرب أولاده في مكان قصي

تعود الثنائيّة لنظهر في هذه الرباعية الخامسة ممثلة في (قبل إغماض العين والرؤية بعد إغماضها)، وإذا تمعنا في المقطع انطلاقا من العبارة (أرى ما أريد) اتضح أن هنالك نوعين من السلم أو بالأحرى وجهين له، سلم عام ظاهري يراه الناس جميعا، وسلم خاص يختاره المتكلّم دون ذلك الذي يظهر.

إنّ الذي يجعل الوجه الثّاني يطفو إلى السطح وينكشف محرض طبيعي وهو مرأى غزال، وعشب وماء، فماذا عساه يمثل هذا المشهد في موضوع السلم؟ واضح أن الغزال بضعفه وعزلته وعدم قدرته على حماية نفسه من كثرة متقصّدية بالصيد، يتوفر له الماء والعشب وهما كل عالم الغزال أو جلّ عالمه، هذا المشهد على بساطته يستدعي – كما أشرنا– لوجه خفي للسلم.

إن المشهد السّابق يقترب من الذّات ويصبح ملتصقا بها بعد إغماض العينين (ينام على ساعدي) فكأن الذّات تلمس في نفسها القدرة على عقد سلم كامل مع الغزال إلى حد أن ينام على ساعدها، وكأنّها أيضا (أي الذّات) تتلبي حال الغزال بكل شروطه فتصبح ممثلة له، والذّات حينئذ لا تري السلم سلما حتى يأمن هذا الغزال على نفسه من صائديه كما أمنته هي إلى حد النوم على الساعد، لكنّ هنالك فرقا أساسيا

بين أطراف (أو طرفي السلم) هنا، وهو فرق يجعل جوهر السلم متوقفا على اختلاف شروط الطرفين، إذ لا ينبغي أن تكون شروط الصائد كشروط المصيد، على أنّه يجب أو لا تبيُّنُ الطرفين:

الطرف الأوّل	**الطرف الثّاني**
الغزال	الصياد
نائما	نائما
على	قرب
ساعد	أولاده
الذّات	في مكان قصي

بما أن الكلام هنا هو للذّات فهي تحقّق كل شروط السلم حتّى لعدوها، ولكنّها تضع نفسها في صف المصيد، بل وتضمن للخصم سلم أولاده أيضا لكن بعد تحديد الصائد والمصيد من جهة والفصل بينهما بشكل واضح (قرب أولاده في مكان قصي) لأن الأمن لا يتحقّق إلى بمثل هذا الضمان، إذ إنّ طبيعة الصيّاد تبقى ملازمة له، من هنا جاءت كلمة صيّاد مضافة إلى الضمير العائد على الغزال، فالقول (وصياده قرب أولاده في مكان قصيّ) يوفّر أقصى شروط الأمن والسلام، لأنّ هويّة كلّ طرف (الصياد والمصيد) تتطلّب ذلك البعد.

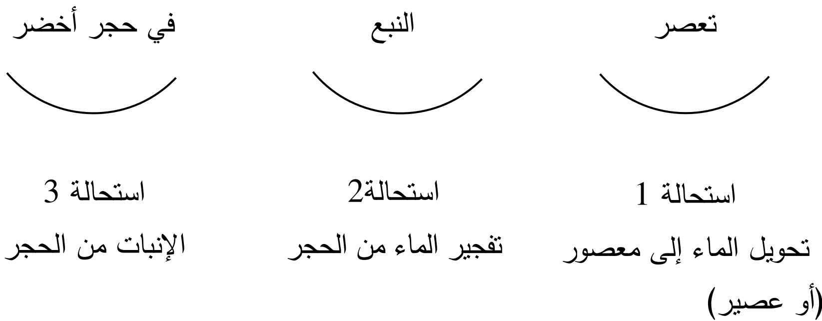
الرباعية 6

أرى ما أريد من الحرب... إني أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع في حجر أخضرا
وآباؤنا يرثون المياه ولا يورثون، فأغمض عيني
إنّ البلاد التي بين كفي من صنع كفي

يبدو أنّ الذّات تملك خيارات عدة للتخلص من براثن المرئي ظاهريا وللنفاذ أعمق من ذلك الذي تمنحنا إياه الموجودات للوهلة الأولى، فبالإمكان أن نرى من الظاهرة ما يجاورها كما يجاور السلم الحرب، لكن بوسعنا أن نرى منها أحد أوجهها دون الباقي وقد قيل قديم.

(يفعل الجاهل بنفسه ما لا يفعل العدو بعدّوه) حيث نلمس وجها للحرب هو في أبسط تعبير تدمير الذّات لنفسها.

تثير الرباعيّة السّادسة عمقا للحرب تراه الذّات هنا وتختاره من ظاهر ما ترى، وهو بعد يتعلّق بالزّمن وعلاقته بحال الحرب حضرا، ويعيدنا ما تختاره الذّات من كل ما تراه إلى الماضي البعيد حيث (سواعد أجدادنا تعصر النبع حجر أخضر) وعليه فالماضي أو لنقل حاضر الأجداد كان إيجابيا إلي حد بعيد وهذا الإيجاب يمكن تلمسه بوضوح من خلال الصورة السّابقة.



إنّ حاضر الأجداد بالنتيجة هو تحويل للمستحيلات إلى حالات وجود، لكن ذلك حاضر الماضي البعيد، فكيف حال الماضي القريب؟ في الماضي القريب ترى الذّات (آباءنا يرثون المياه ولا يورثون)، وعليه فالآباء لم يصوغوا حاضرهم بل تلقوه جاهزا عن الأجداد، أنّه استمرار الماضي في حاضرهم أمّا حاضر الذّات فهو (هذه الأرض التي بين كفى من صنع كفيَّ) وفي هذه التورية من السخريّة بالذّات والحاضر مالا يخفى إذ إنّ الأبناء لم يرثوا الماء فهم (الآباء يرثون ولا يورثون) فكأن التورية تقول هذه (اللاأرض)، وتعبير أدق هذه الأرض التي ضاعت أنا (نحن) من أضاعها.

إذا كان السلم يتطلب –كي يتحقق– ضمانا لشروط أمن المصيد وحتى أمن الصائد أي تضمن الطرفين كلّ حسب هويته، فإنّ ما تراه الذّات من الحرب هو ضرورة المصالحة مع ذات وإن كل حرب تكابدها الذّات هي نتيجة لتفريط الذّات في وجودها أولا، وبناء على هذه المقارنة يمكن التمثيل للعلّاقة بالشكل التّالي:

الرباعية 5

ما يرى من السلم

ضمان أمن المصيد بما هو مصيد

وضمان أمن الصائد بما هو كذلك

(السلم، سلم بين طرفين لكل منها مشروطه)

الرباعية 6

ما يري من الحرب

ماض بعيد=الأجداد صاغوا وجودا من المستحيل

ماض قريب=الآباء يرثون ولا يورثون

حضر=هذه الحالة من صنع الذّات

(الحرب، حرب الذّات مع ذاتها)

الرباعية 7

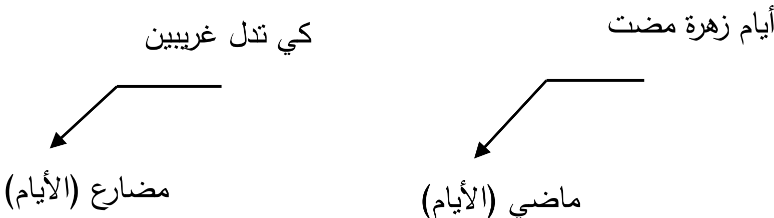
أرى ما أريد من السجن أيام زهرة

مضت من هنا كي تدل غريبين فيَّ

على مقعد في الحقيقة، أغمض عينيَّ

ما أوسع الأرض، ما أجمل الأرض من ثقب إبرة

إذا كان واضحا من هذه الرباعية أن المرئي هو السجن، فإنّ ما تختاره الذّات مما يري هنا ملتبس بعض الشيء، وذلك بعد التمعن قليلا في الطرف الأوّل من الثنائيّة أي قبل (إغماض العين) حيث يتضح من هذه الثنائيّة بداية الوجهُ الإيجابيُّ للسجن بما هو في أصله مكان مُقيَّد للحرية وسالب على العموم، وهذا الوجه الإيجابي (أيام زهرة) حيث أنّها (أيام مضت من هنا) ويكمن الالتباس في معرفة زمن الإزهار (أيام) هل هو إزهار كان في الماضي وهو يُرى من الحاضر أم هو إزهار لم تكن تراه في الماضي وهي تراه الآن بعد أن مضت أيّام السجن؟ ويبدو أن الالتباس يتولد من شكل العبارة، من اشتراك فعلين في فاعل وفي اختلاف زمنيهما:



أمّا التباس الدلالة فهو، متى كان الإزهار ومتى كان (الإدلال؟)

ويمكن إعادة صياغة الرباعية نتيجة هذا الالتباس على الشكل التّالي:

المرئي (السجن)	المرئي منه (أيام زهرة)	
	تدل غريبين	ما أوسع الأرض ما أجمل الأرض
في الذّات من ثقب إبرة		
في الحديقة	على مقعد	
قبل أن	أغمض عيني	بعد ذلك

يبدو أن ما قبل ينقسم هو ذاته إلى زمنين، زمن أول كانت ترى الأشياء فيه كما هي السجن يرى كما هو معطى بجانبه السلبي وقد كانت مزهرة دون أن يرى ذلك منها، هناك غربة بين الذّات داخل السجن والذّات خارجه، ولم تر وجه الحديقة من حقيقة السجن، لكن وبعد أن مضت تلك الأيام تضح الأمر وبان الوجه الثّاني من الأوّل في الحاضر عندها تمّ إغماض العينين من أجل رؤية أعمق، لذلك تدرك الذّات سعة الأرض (بعد ذلك) حيث إن هذه السعة لا ترى من السعة، بل من الضيق وكلما كان الضيق أشد (ثقب إبرة) كانت رؤية الحقيقة أكثر، أنّها رؤية تتولد في الخبرة حيث (من بعيد نرى بعمق أكبر).

الرباعية 8

أري ما أريد من البرق... إني أري

حق ولا تفتت أغلالها بالنباتات، مرحي!

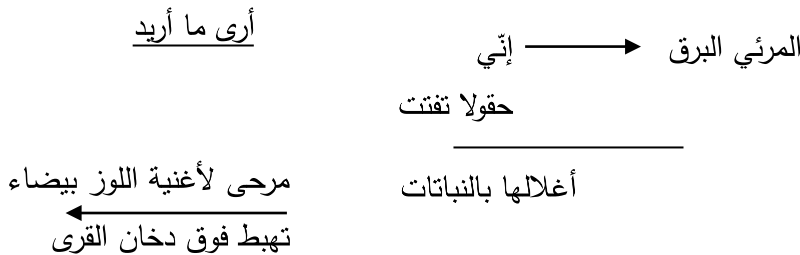
لأغنية اللوز بيضاء تهبط فوق دخان القرى

حماما... حماما نقاسمه قوت أولادنا

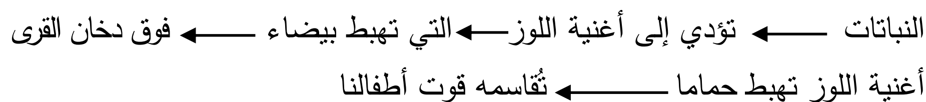
في هذه الرباعية تبدو العلاقة بين المرئي وما تريد الذّات رؤيته كما لو أنّها علاقة بعض الشيء ببعضه، وكأن الصورة تجمع أطرافا لا يكاد يجمع بينها جامع، « وبسبب الإمكانيات التي يمنحها الحكم La guidance في تحويل التجارب غير الخياليّة إلى تجارب خياليّة، فأنّه آلية تبين قدرت الذّات المتخيّلة على المراقبة في

أقوى أشكالها جذبا وأقصاه أيضا، وهنا يصير الخيال سيدا ومحكما في مجاله الخاص، بحيث تستطيع الذّات المتخيّلة أن توجه التجربة وتعيد هذا التوجيه إلى مدى غير محدود »[1]، لعلّ العبارة الأخيرة من هذا النص أن تفسر التباعد بين أطراف الصورة في الرباعية.

الملاحظ تبعا لما أشرنا إليه أن الجزء الأوسط من الصورة (إني أرى حقولا تفتت أغلالها بالنباتات) وهو الذي بقع في مكان بين ما تراه الذّات وما تريد أن تراه، هذا الجزء غير واضح الانتماء إلى أحد الطرفين):



وبما أنّ هذه الرباعيّة لا تنقسم إلى ثنائيّة، ما قبل إغماض العينين وما بعد إغماضها، فإنّ الجزء الأوسط من الصورة يتجاذبه الطرفان، فمن جهة ارتباط الحقول والنباتات بالبرق سببا يبدو الجزء الأوسد أقرب إلى طرف المرئي، ومن جهة الدلالة على كسر الحدود وعكس المألوف فإنّ هذا الجزء من الصورة يبدو أقرب إلى ما يُراد رؤيته، وإذا كان الارتباط بين البرق والحقول التي تفتت أغلالها بالنباتات واضحا ومفهوما فإنّ الجزء الأخر من الصورة يسلك مدى غير محدود من التخيل:



أي أن ما كان منطقيا في علاقة الواقع (البرق) بالاستعارة (تفتت أغلالها) يفقد كل ترابط منطقي في رمزية ما يراد أن يرى، وهو ما يتطلب إيجاد بناء لفهم العالم الذي تومئ إليه الصورة.

1- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص163.

الجزء الأوّل والأوسط (بعد البرق فتتت الحقول أغلالها ←فأضاءت أغنية اللوز دخان القرى كأغنية بيضاء هبطت من السماء ←كأنّها الحمام الذي نقاسمه قوت أولادنا)

أنّنا بهذا التخريج نعيد ربط العلاقة بين الموجودات بالمنطق الصارم في حين تسعى الرؤية المرادة خلط العلاّقات، أو بالأحرى كشف علاقات لم تكن ترى، علاقات خفية كتلك التي بين أقصى الصورة (البرق) (أغنية اللوز) وأدناه (الحمام).

- الرباعية 9

أرى ما أريد من الحب إني أرى

خيولا ترقص سهلا، وخمسين غيثارة تتنهد

وسربا من النحل يمتص توت البراري، فأغمض عينيّ

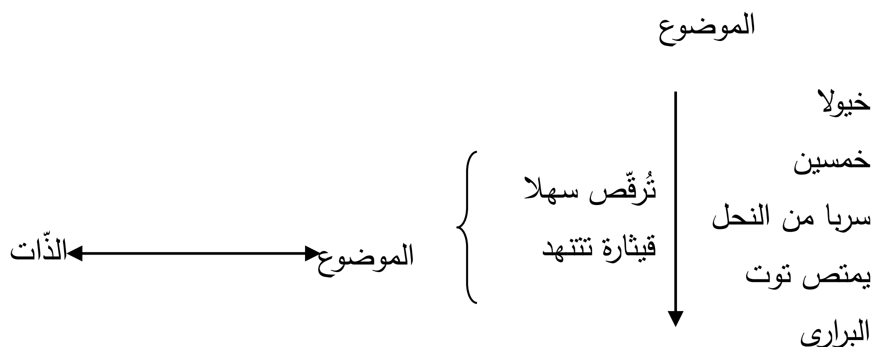
حتى أرى ظلنا خلف هذا المكان المشرد

إن ما تريد الذّات رؤيته من الحب هنا مفاجئ لنا إذ إن الصورة بماديتها وبعدم ترابط جزيئاتها منطقيا غير منتظرة، « ... على أنّه ليس كل شعر فعلا خياليا تلقائيا، الأمر الذي يضع الفروق بين تصوّرات تقليدية للشّعر تضع الفعل الخيالي رهين التدبير العقلي والبلاغي الجاهزين بين التجربة الشّعرية الخارقة لكل أفاق الارتهان المسبق لأي نظام لغوي أو نظام فكري أو اجتماعي قيمي »[1] يكمن السر إذن في كون الفعل الخيالي هنا تلقائيّا ومخالفا للتّدبير العقلي والبلاغي.

لعلّنا بقراءة الرباعية انطلاقا منت نهايتها أن نضع اليد على الخيط الهادي عمليا إلى سر غرابة الصورة حيث إن القول (حتى أري ظلنا خلف هذا المكان المشرّد). يأتي هذه المرة بعد إغماض العينين والعودة إلى داخل الذّات التي تعيد رؤية المشهد وفقا لمعطياتها هي، وإذا سلمنا أن التشرد لا يمكن أن يكونه سمة حقيقية من سمات المكان إلا إذا كان أولا سمة في الذّات تسقطها عليه (أي على المكان)، « فالظواهر هي بالضرورة ما يظهر للذات وأن الموضوع إنما يفهم في سياق التأمل

1- المرجع السّابق، ص163.

الانعكاسي للوعي الذي يقصده، وهي لا يمكن أن تنكر بوجه عام أن كل خبرة تكون – بمعنى ما – ذاتية »[1] إذن إضفاء طابع التشرد على المكان هو نتيجة للتأمل الانعكاسي للوعي الذي يقصده، وعليه يمكن تصوّر مسار الرؤية في الحالين، حال المرئي بداية (أي قبل الإغماض)، وحال ما تريد الذّات رؤيته بعد إغماض العين يمكن تصوّر الرؤية على النحو التّالي:



أغمض عيني حتي أري تشردنا خلفه

الذّات قبل إغماض العين

ليس المقصود من قولنا إسقاط سمة التشرد على الموضوع المعني النفسي المتداول، بل نقصد هذا التأمل الانعكاسي في الخبرة. فالصورة بشكلها المقلوب (خيول ترقص سهلا)، والصورة بأْنسنتها (خمسين قيثارة تتنهد) وبسعة المشهد وامتداده تجعل المشهد مكانا مثاليا للتشرد الذي في الذّات هذه الذّات التي لن تعرف للحب وجود إلى بعد أن تعثر على ظلها (على نفسها)، وهل يوجد حبّ والذّات المحبة لا وجود لها؟

– الرباعية 10

أري ما أريد من الموت، إنّي أحب، وينشق صدري
ويقفز منه الحصان الأروسيُّ أبيض يركض فوق السحاب
يطير مع غيمة لأنّهائية ويدور مع الأزرق الأبدي
فلا توقفوني عن الموت، لا ترجعوني إلى خيمة من تراب

1– سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص38.

تعيد هذه الرباعية (10) استحضار (فرويد) الذي يفترض وجود نوعين من الغرائز، أولاها هي إيروس أو الغرائز الجنسية سواء أكانت تلك تناولها الكف أو تلك المشتقة منها، والتي تناولها الكف والإعلاء، وهي تشمل أيضا غريزة حفظ الذّات... أمّا المجموعة الثّانية فمن بينها غريزة الموت ومهمتها إعادة الحياة العضوية إلى حالة غير حية، والغريزتان (الحب والموت) أشبه بوجهين العملة أو هما شبيهان بعملية الأكل هي التي عبارة عن تحطيم للطعام لغرض إدماجه في الجسم لإحيائه، لكننا لسنا أمّام تحليل نفسي يقرأ شعرا بل بالأحرى أمّام شعر يعيد قراءة التحليل النفسي ولا شك أن الأدوات في الحالين تختلف، إذ أن الأدوات في الحالين تختلف، إذ إن أدوات الشّعر هي أدوات تنتمي إلى الخيال وإلى اللّغة أكثر مما إلى الحقائق النفسية، من هنا الفرق بين التحليل النفسي، وعلم النفس الفينومينولوجي، «فنحن عندما نركز نظريا على حالتنا النفسية فإنّ هذا يحدث بالضرورة كعملية تأمل انعكاسه أي باعتباره تحولا في نظرتنا للأشياء والوقائع إلى تأمل خبراتنا بالأشياء أو الوقائع، أي أنّنا نتحول من حالة الإدراك الحسي إلى خبرة الإدراك الحسي نفسها، ومن حالة التخيل إلى تأمل خبرة التخيل نفسها إلخ »[1]

انطلاقا من هذا التفريق يمكن القول بأن ما تريد الذّات رؤيته من الموت هو هذا الجانب الحياتي الذي تعيشه ولا تخفيه في اللاشعور، بل تتعمد الإعلاء من هذه الغريزة التي تعيها بشكل جيد، وعملية الإعلام تتم عبر التخيل.

(إني أحب وينشق صدري، ويقفز منه الحصان الأروسي)

إنّ هذا الإعلاء من غريزة الحب يتمّ أيضا في مستويات –دائما عبر الخيال بحيث– يتضمّن إعلاء في المكان، إعلاء في الزمان، إعلاء في الاختيار.

إعلاء المكان ←——— (يركض فوق السحاب، يدور مع غيمة، يدور مع الأبدي)

إعلاء الزمان ←——— مع غيمة (لا نهائية) مع الأزرق (الأبدي)

1- ينظر: سيجموند فرويد، الأنا والهو، تر، محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1998.

إعلاء الاختيار ←—— لا تختار الذّات الهروب من الحب بالموت، أو من الموت بالحب، بل تختار أن تجمع بينهما وسيلة لتمديد الزّمن.

مع هذا الموقف يصبح الإعلاء عن طريق الخيال وسيلة إلى قول شيء آخر في الموضوع وتغدو الصّورة معه (ركضا متساميّا) نحو الموت باختيار من الذّات، لذلك تقول غرادييفا بطلة (غرادييفا) التي يحللها فرويد « غريب أن يكون على الإنسان أن يموت أولا حتى يجد من ثم الحياة »[1]

- الرباعية 11

أرى ما أريد من الدو... إني رأيت القتيل

يخاطب قاتله مذ أضاءت رصاصته قلبه، أنت لا تستطيع

من الآن أن تتذكر غيري... قتلتك سهوا ولن تستطيع

من الآن أن تتذكّر غيري... وأن تتحمّل ورد الربيع

تتعدّد وتتنوع الأحوال والزوايا بالتي يأخذها الخيال بإزاء موضوع ما، ويمكن في مثل الموضوع الذي بين أيدينا أن نتخيّل مثلا بان القتيل يضحك من قاتله دلالة على أنّ ما بينهما لا ينتهي بموته، والموت لا يحل قضية، ويسمى بعضهم بعضهم هذا الإمكان من إمكانات الخيال التّفسير الافتراضي «يتضمّن الافتراض إسقاط فكرة أو مجموعة أفكار كتفسير ممكن وأولي لظاهرة معطاة ولا يكون ضروريا أن يصاغ في شكله العملي، لكنه يوضع لإضاءة منشأ أو حاضر أو مستقبل الظاهرة »[2] وهو يوضّح ارتباط هذا التفسير بالجانب الزّمني للظّاهرة.

تقوم العلاقة في هذه الرباعية بين المرئي وما تريد الذّات رؤيته على أساس زمني، حيث تري الذّات أو تتخيل (ما يمكن) أن يقوله لسان حال القتيل مقابل ما يتصوّره القاتل إن لسان حال القتيل يصل زمن من ما قبل فعل القتل بزمن ما بعده، في حين أن القاتل يتصوّر نفسه قد طوى القضية في جوف الماضي، ووضع حدا لها

1- سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة، ص21.

2- العربي الذّهبي، المرجع نفسه، ص181.

بوضع حد للقتيل، ومن هنا فإنّ شكل وجود مختلف سيتأسس بناء علي حدث القتل، وهو شكل وجود لا يتعلق بالقاتل وحده، بل إن القتيل وفق هذه الرؤية يدخل هو أيضا في شكل الوجود الجديد.

(مذ أضاءت رصاصة قلبه)

ويتوقّف فهم هذا الوجود على مسألة فهم الموت والحياة، وهل إنّ الموت يساوي العدم كما أن الحياة تساوي الوجود أم أن الأمر أعمق من ذلك ينشأ الاختلاف هنا من منطلق الرؤية التي تريدها الذّات، ففيها أن القتيل أيضا يقتل قاتله، وفي مقابل القتل المقصود من القاتل، فإنّ القتيل يصيب قاتله ولكن سهوا:

(قتلتك سهوا ولن تستطيع من الآن أن تتذكر غيري)

يصيبُ القتيل حين موته وحين يسكن ذاكرته، فتصبح هذه مقتصرة على ذكرى القتيل أو بالأحرى يصبح هو ذاكرته ذاتها، ويشكل ومنه التي (ولن تستطيع من الآن أن تتذكر غيري)، وفي تكرار العبارة هذه، دلالة الاستحواذ على الزّمن المستقبل منذ الآن ودلالة الإلحاح على أن القتل ليس فعلا يقطع الزّمن، بل يربطه بشكل أخر للوجود بدليل العبارة المعطوفة على السّابقة (وأن تتحمل ورد الربيع)، حيث يصاغ وجود القاتل بفعل القتل صياغة جديدة يصبح معها غير قادر على تحمل ورد الربيع هذا الذي هو دليل حياة وإيجاب، في حين أن القاتل يكون منذ لحظة القتل قد دخل في زمن موت لا يتفق مع ورد الربيع.

- الرباعية 12

أرى ما أريد من المسرح العبثي، الوحوش

قضاة المحاكم، قبعة الإمبراطور، أقنعة العصر

لون السماء القديمة، راقصة القصر، فوضي الجيوش

فانسي الجميع، ولا أتذكر إلا الضحية خلف الستار

هذه الرباعية تختلف عن الرباعيات السّابقة من جهة موضوعها ومن جهة ما تريد الذّات رؤيته، أو بالأحرى من جهة الكيفية التي يُفوق بها بين المرئي وما يراد رؤيته، بحيث لا يتضح مكمن العبثية أهو هنا أم هناك أم فيما بينهما، إذ إن العبارة

(فانسى الجميع) تتعمد إيقاعنا في هذا الالتباس: « ... إن المتغير الحاسم في الفعل الخيالي هو الإجراء الذي تقوم به الذّات بتحويل الاعتقاد في الوضع الأنطولوجي للموضوع... حيث يكون الفعل الإدراكي والتذكري موقف الذّات (الواعي) من الأشياء منطلقا من اعتبار ثبوتها الفعلي والواقعي بينما يعوض ويبدل الفعل الخيالي هذا الموقف إلى تجاهل أي واقع بحصر المعني للأشياء والعالم، بانيا بذلك هوية الأشياء على شبه حضور راهن أي أنّه يجري تعديلا في الوضع الاعتباري الأنطولوجي للأشياء... »[1] على ضوء هذا الطرح تتضح عبارة (أنسي الجميع) حيث إن الذّات تعيد بناء المشهد، لكن موقع العبثية يبقى غامضا.

يفترض أنّ الوجه البارز من الظاهرة يكون هو الأقرب إلى الإدراك والذاكرة، لكن الذّات تتقصد تجاهل ما يظهر في السطح، وتتعمد تذكر ما يخفي، فأمّا أنّها تتعمد أن تتجاهل عبثية ما يظهر لتتذكر عشية ما يخفى، وأمّا أنّها تتجاهل عبثيه الظاهر متذكرة أو مريدة تعقل ما يخفى، وأمّا أنّها تتجاهل معقولية الظاهر لتبحث عن عبثية ما يخفي... إلخ.

الظاهر ← الوحوش القضاة، قبعة من الإمبراطور، أقنعة العصر المسرحيون السماء القديمة، راقصة النهر فوضي لجيوش

1	2	3	4
عبثي	معقول	عبثي	معقول
عبثين	معقولية		عبثية معقولين

الخفّي من ← الضحيّة خلف السّتار المسرح

1	2	3	4
عبثي حقيقيّ	معقول	عبثي	معقول

1- المرجع السّابق، ص140.

يلوح من ظاهرة المسرح الجمع بين أزمنة مختلفة مثل قبعة الإمبراطور وراقصة العصر مع أقنعة العصر مع لون السماء القديمة، وكل ذلك عبثي، لكن العبثي أكثر إخفاء الجريمة خلف الستار، أمّا الذّات فتتعقّل الوجه الخفي من العبثي، ويمكن عكس المسألة من جهة ثانية، كما يمكن تصوّر العبثية في اختلاف الظاهر والخفي، إن أبرز ما يميز هذه الرباعية هي تعدد احتمالات العلاقة بين المرئي وما تريد الذّات رؤيته، وهي تعددية مقصودة دلالة على عمق العبثي في وجودنا.

- الرباعية 13

أرى ما أريد من الشّعر، كنا قديما إذا أستشهد الشّعراء

نشيعهم بالرياحين ثم نعود إلى شعرهم سالمين

ولكنّنا في زمان المجلات والسينما والطنين نهيل التراب على شعرهم ضاحكين وحين نعود نراهم على بابنا واقفين.

من الوجهة التعبيريّة فإنّ الكلام عن الشّعر في هذه الرباعيّة هو الأقل شعريّة من بين الرباعيات، وليس واضحا ما إذا كان ذلك متقصدا من الذّات، وإن كان من الواضح أن عدم الاتكاء كثيرا على الخيال هنا يتمّ تعويضه بالاتكاء على المفارقة تحديدا.

إضافة إلى ما سبق، فإنّ المنتظر هو أن تحدد الذّات المرئي من الشّعر وما تريد أن تراه منه، أو بعبارة أدق فقد كنا ننتظر أن نلمس هنا رؤية مخالفة لمكمن الشّعر، لكن الذّات تريد أن ترسم مقارنة شبه تاريخية لموقفنا (نحن) من الشّعر ومن الشّعراء قديما وحديثا، فكأن ما تريد الذّات (رؤيته هو هذا الفارق في موقفينا بين الزّمنين).

(كنا قديما إذا استشهد الشّعراء نشيعهم بالرياحين ثم نعود إلى شعرهم سالمين).

إذن فقديما كنا نعد الشّعراء شهداء

1) نودعهم بالرياحين

2) نحتفي بأشعارهم بعدهم

أمّا حديثا (ولكننا في زمان المجالات والسينما والطنين

نهيل التراب على شعرهم ضاحكين، وحين نعود نراهم على بابنا واقفين)

إذن حديثا صرنا 1) ندفن شعرهم بدلا منهم

2) نفعل ذلك ضاحكين

3) نعود لنجدهم يتسولون على أبوابنا.

نتيجة لكل هذا فإنّ قيمة الشّعرو ماهيته لا تكمن فحسب في الشّعر ذاته، بل في موقف متلقيه منه عبر التاريخ، وإذا كان ذلك قد تطلب مقارنة بين عصرين فأنّه تطلب تركيزا على المفارقة التي تتجلّى من خلال مستويات تلميحية كما هو الشأن في القول، (زمن المجلات والسينما والطنين)، ففي هذا الزّمن الذي يفترض فيه ترسُّخ علاقة التواصل بين الشّاعر ومتلقيه.

وتكمن المفارقة في تخلّف المواقف رغم تقدم المقتنيات، وإذا كان الشّعراء قديما يتسولون بأشعارهم فإنّ هذا على الأقل ينم عن تذوق لتلك الأشعار، أمّا الآن فهم يتسولون جوعا وفاقه لأنّه لم يعد يُعبه بشعرهم لانعدام التذوق، وكما سبقت الإشارة فإنّ الاتكاء على المفارقة يتمّ تعويضا لغياب التخييل الذي ظلّ يربط العلاقة بين ما يُرى وما يراد رؤيته أو لنقل في مقام الكلام عن الشّعر ثمّ تغييب أصل منه وهو الخيال وهو الخيال، وإحلال وسيلة أخر محلها ليست من أصول ما هو شعري.

- الرباعية 14

أرى ما أريد من الفجر في الفجر... إنّي أرى

شعوبا تفتش عن خبزها بين خبز الشعوب

هو الخبز ينسلنا من حرير النعاس، ومن قطن أحلامنا

أمن حبة القمح ينزع فجر الحياة... وفجر الحروب؟

يلفت انتباهنا في هذه الرباعية السطر الأوّل الذي يشير إلى ما يراد رؤيته لكن بالتركيز على الموضوع وعلى زمن الرؤية الذي هو نفسه أي أن الموضوع الذي هو الفجر هو نفسه الإطار الزّمني الذي يجري فيه الموضوع، والفجر باعتباره زمنا يُعطي ما لا حصر له من الأشياء والأحداث، لكن الذّات تختار رؤية جانب واحد منه أنّها ترى.

(شعوبا تفتش عن خبزها بين خبز الشعوب)

إذا كان هنالك من ملمح في هذا الذي تختاره الذّات موضوعا للرؤية هنا فهو في لفظتي (تفتش) و(بين) حيث اللفظة الأوّلى تحمل دلالة الندرة والاختفاء إذ أنّنا لا نفتش إلا عما هو نادر أو غير ظاهر، أمّا اللفظة الثّانية (بين) فتوحي بالازدحام والتكاثر على شيء لا يوجد بوفرة وبشكل منعزل، ونظرا إلى ما تحمله هاتان اللفظتان من شروط يوجد فيها خبز الشعوب فإنّ هذه الشعوب مجبرة أن تضحي بكثير مما هو عزيز لأجل الحصول على الخبز.

(ينسلنا من تحرير النعاس، ومن قطن أحلامنا)

أنّنا –كما سبقت الإشارة– نحن من يسعى يُضحي من أجل أن يفتش عن خبز، لكن السطر أعلاه يتكلّم كما لو أن الخبز هو من ينسلنا من حرير النعاس ومن قطن أحلامنا حيث «القول بأن العالم (الواقعي) الذي يتمّ إدماجه يوضح بين قوسين ليدل على أنّه ليس شيئا معطى بل فقط هو شيء مدرك «كما لو» أنّه معطى، وخلال الكشف الذّاتي لطبيعة النص التخيلي تبرز سمة مهمة له، وهذه السمة تحول العالم المنظم في النص إلى بنية (كما لو) وفي ضوء هذه الميزة... يتضح لنا أنّه يجب تعليق جميع المواقف الطبيعية التي نتبناها تجاه العالم الواقعي في اللحظة التي نواجه فيها العالم الممثل»[1].

أي كأنّ الخبز بعد هذا التصوير يبدو كما لو أنّه يحدد وجودنا ويقود مصيرنا، وذلك يتجلّى من خلال الصورة أولا ومن خلال المعجم ثانيا خاصّة في كلمة (ينسلنا) التي منها النسل ومنها (ينسلون) و(يسلُّ)... إلخ.

لأجل ما سبق يأتي السّؤال في نهاية الرباعية مفاجئا وحاملا لوجهين مختلفين (أمن حبة القمح يبزغ فجر الحياة وفجر الحروب)؟.

ففي أوّل المقطع كان الفجر هو الذي يحتوي (من الفجر في الفجر) لكن ذلك ظاهر ما يرى، أمّا ما تراه الذّات أو ما تريد رؤيته فهو أن الفجر تحتويه حبةُ القمح رغم صغرها بل منها يبزغ فجران متضادان هما فجر الحياة وفجر الحروب والسّؤال هنا إنكاري بطبيعة الحال.

1– فولفجانج أيزر، التخييلي والخيالي، ص19.

- الرباعية 15

أري ما أريد من الناس... رغبتهم في الحنين

إلا أي شيء، تباطؤهم في الذهاب إلى شغلهم

وسرعتهم في الرجوع إلى أهلهم

وحاجتهم للتحية عند الصباح..

تثير هذه الرباعية جانبا تختار رؤيته من الناس، وما يُرى من الناس هو أيضا كثير لا يحوطه الحصر، إلا أن الرؤية هنا تقتصر على بعد واحد من الناس قد لا يُرى في الغالب وهو في ذاته يكاد يكون تعريفا للإنسان بمعناه الجمعي (الناس) إذ يفقد الإنسان كل ماهيته بفقدان آخره، غير أنّه وقبل تعريف الإنسان بغيره يجب معرفته هو ذاته –ولنقل أنّه (حنين) حنين إلى أي شيء، فهو إذا يجذ ذاته في الامتداد خارجه، وإذ لم يكن ثابتا ما يحن إليه (الحنين إلى أي شيء) فالثابت أنّه (يحن) في كل حال.

إنّ هذا الحنين المتأصل في الناس يشكل وجودهم وتُطبعه وبه يُفهم لا الجانب الإيجابي في حياتهم فحسب، بل تفهم حتى جوانب السلب فيها، (تباطؤهم في الذهاب إلى شغلهم وسرعتهم في الرجوع إلى أهلهم) فهو (أي الحنين) بهذا يشكل حركتهم، تباطؤهم وسرعتهم ذهابهم وإيابهم، وكل ذلك حنينا إلى (أهلهم): «فالتذوات يجعل جاهزية الذّات عند ترهينها وتحيين حيازتها للعالم زمانيّا ومكانيّا مدمجة في كتلة المشترك /النحن التي لا تكون في شكلها مجرد تجميع كمي لجاهزيّة الذّوات، بل كليّة مكتملة مشمولة بذاتها، ومماثلة لها متضمّنة لماهيّة عموميّة تجعل منها ذاتا جمعويّة... »[1]، إنّ في هذا إجابة عن سؤال يخامر أحدنا لماذا الكلام عن (الناس) وليس عن (الإنسان) بما أن الكلمة الأولى تجميع للثانيّة؟

إنّ الإنسان بعد اندماجه في هذا الكلّ يأخذ ماهيّة جمعيّة لذلك يصحّ أن تتكلّم عنه بصفته تلك بما أنّ الكلام عن (حنينه) إلى كل آخر من هنا أيضا حاجة (جماعتهم) وليس مفردهم للتحيّة عند الصباح، كأنّ هذه التحيّة تشعرهم بذواتهم كما

1- عبد المنعّم الكَباسي، المجرى الأنطولوجي، إفريقيا الشرق، دط، 2006، ص25.

تشعرهم بوجود آخرين من حولهم، وإذا كانت الحاجة إلى التحيّة هذا شأنها فهي إذن شكل من أشكال وجودهم الذي لا يتحقّق إلّا بوجودهم متذاويتين.

نستخلص من ذلك أن ما كان يبدو هامشيّا في حياة الناس يضئ الفجرُ رؤيته، فيتضح أنّه مركزي في حياتهم وأنّه يشكل وجودهم، وهو بدوره يضئ جانبا مظلما من وجودهم غير المرئي، وما كان ذلك ليتضح لو لا استعداد الذّات لأن تري ما لا يرى.

8. شعرنة الوطن

كان الشّعر لا يزال واقعا بين خيارين، أمّا أن ينتقل الأشياء، يصفها مثلما يفعل كل كلام فيصبح بذلك مجرد تعيين للأشياء الموجودة فهو موجود ثان ولا حقُ للأوّل، وأمّا أن يحول الأشياء إلى ذاته بتمثّلها ويعيد إيجادها كأنما للمرة الأوّلى، فهو بذلك أصل والأشياء التي يحولها إليه ناشئة، هذا الاختيار الثّاني هو الأقرب إلى روح الشّعر بما هو كاشف للوجود، حيت إن إعادة قراءة لمحاولات سقراط حول ماهية الشّعر تقضي إلى «كون البويزيس عن الإغريق لا ينحصر فقط فيما درجنا على اعتباره كذلك، أي ذلك الخطاب الذي يقوم بوصفه فنا لغويا، وإنما باعتباره ما يؤسس لفعل الخالق والإبداع في كل عمل يكون ذا طابع فني، ويعمل على إخراج (شيء) ما إلى حيز الوجود بأي شكل من الأشكال »[1] فالشّعر بهذا المعني يخرج من مجرد شكل موسيقي تصب فيه الأشياء جاهزة، بل هو من العموم بحيث يوجد في كل فن يعمل على نقل الأشياء من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ومن العدم إلى الوجود ومن الاحتجاب إلى الاكتشاف، بهذا التصوّر يصبح الشّعر فضاء أنطولوجيا يحدث فيه فعل الانكشاف قبل أن يكون عمليّة فنيّة تتم في حقل اللّغة وفق قوالب وقواعد محدّدة.

بناء على ما سبق فإنّ موضوع الوطن كان واحدا (الموجودات) التي تسببت في إرباك شديد لفهم ما الوطن وما الشّعري وما العلاقة بينهما، حتى أضحى من صاغ كلاما وفق القوالب الجاهزة في موضوع الوطن فهو وطني أولا وهو شاعر ثانيا، وبما أن

1- عبد الهادي مفتاح، الشّعر والفلسفة، ص55.

«الالتفات إلى تصوّرات الشّعراء حول ممارساتهم يشكل سندا نظريا لأي قراءة، لأن الشّاعر يستطيع أن يضئ ما يستعصى على التنظير ويتجاوز الأطر المفهومية... »[1].

فإنّ لنا حاجة إلى معرفة رأي **محمود درويش** في مسألة علاقة الشّعري بالوطن، رأي نستقيه من خارج النص الشّعري بل من كلام عن الكلام الشّعري يقول الشّاعر: «النقاش ليس أنّنا وطنيين ولم نعد الآن كذلك، بل بالعكس نحن نحاكم مفاهيم أن لنا أن نعيد النظر فيها، وفي مقدمتها مفهوم الأدب الوطني هذا هو صلب النقاش، ما هو الأدب الوطني ما هو الأدب التحريضي، هل الأدب التحريضي أدب قادر على الحياة بذاته في اللحظة القادمة هل يستطيع تراث أدبي كامل أن يقوم على القصيدة التحريضيّة أو أدب الكفاح المباشر، دون أن يمتلك شروطه الأدبيّة المستقلة عن الموضوع، وهل يستطيع النسبي مواصلة الحياة دون اقتراب من المطلق »[2].

لعلّ هذا الكلام مكن الشّاعر أن يكون قد قطع بنا نصف الطريق بعد الكلام عن الأدب الذي يحتاج أن يملك شروطه، وعسي النص الشّعري أن يكمل بنا الطريق نحو التصوّر المشار إليه أعلاه.

ضمن ديوان (سرير الغربية = ترد بضع قصائد- ليس حصرا بل مجرد نماذج- حاملة هذا الفهم ومنطلقة منه، وهو فهم يري الشّعر فضاء أنطولوجيا فيه ينكشف موجود الوطن كما هو الشأن بالنسبة إلى قصيدة «شادنا ظبية توأمان »:

مساء على نمش الضوء ما بين
نهديك، يقترب الأمس والغد مني،
وجدت كما ينبغي للقصيدة أن توجد
اللّيل يولد تحت لحافك، والظل
مرتبك هامنا وهناك بين ضفافك

1) مساءا، على نمش، ما بين نهديها
يقترب الأمس والغد
2) تحت لحافها يولد اللّيل

1- العربي الذهبي، شعريات المتخيّلة، ص301.

2- مجموعة من المؤلّفين، محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1999، من حوار مع الشّاعر، ص20.

والكلمات التي أرجعتنا إلى نبرها، وضعت يميني على شعرها وشمالي على شادني ظبية توأمين وسرنا إلى ليلنا الخاص..	3) بين ضفافها يسار إلى اللّيل
هل أتت حقا هنا أم أنا عاشق سابق يتفقد ماضيه؟	4) هنا أهي (الآن) أم هو حاضر في الماضي

بتأمل الوحدات الأربع التي قسمنا إليها المقطع، يتّضح أن العنصر المهيمن فيها هو الزّمن 1) يقترب الأمس والغد 2) يولد اللّيل 3) سرنا إلى اللّيل 4) أم يبحث عن ماضيه كما يلاحظ:

أ) أنّه لا يكون زمن في وحدة من هذه الوحدات حتى تكون المخاطبة (حاضرة) أيضا

ب) أنّ حضورها (المخاطبة) يكون غالبا في حضور الكلام

ج) أنّ حضور المخاطبة والكلام يكون غالبا من خلال المكان وهو الوجه الثّاني للحضور

– في ظل وجودها يقترب الأمس والغد أي الماضي والمستقبل يحلان في الحاضر على هدي (نمش الضوء بين نهديك)، بل أكثر من ذلك فإنّ الزّمن (اللّيل)، يولد في لحافها عند ذلك يوحد المتكلّم (كما ينبغي للقصيدة أن توجد)، فنتيجة لوجودها يوجد اللّيل ونتيجة لذلك توجد الذّات كما توجد القصيدة وفي هذا أنّه هو القصيدة واحد.

سواء أكانت هنا أم هنالك فهو من ضفتي حضورها وغيابها مرتبك، وهي تشكل وجوده بها في الحالين، وفي ظلها أيضا تربكه الكلمات التي توحدهما وتوحدهما بنبرها، ومن هذا التوحد يتجهان نحو زمنها (اللّيل) الخاص – عندها يتداخل زمنه وزمنها، مكانه ومكانها، ويلتبس الأمر هل هو الحاضر في غيابها أم هي الحاضرة في غيابه، أهي التي تصوغ حاضره الآن هنا بحبها أم هو الذي يصوغ حاضره بحبها الماضي، في كلا الحالتين فإنّ ذلك يحدث في ظل الكلمات التي (أرجعتها إلى نبرها)، بهذا يحدث نوع من التضارب فلا ندري أي الأطراف وجد قبلا ليوجد ما عداه.

عند هذا التداخل بين المتكلّم والمخاطبة وبين زمنيهما ومكانيهما يكون حب آخر:

1) نامي على نفسك المطمئنة بين
2) زهور الملاءات، نامي يدا فوق صدري
3) وأخرى على ما سينبت من زغب لفراخ
4) اليمامات، نامي كما ينبغي للحديقة من
5) حولنا أن تنام... امتلأنا بأمس
6) امتلأنا بوسواس جيثارة لا سرير لها

يختلف الأمر هنا عما سبق في أن الحب في المقطع الأسبق احتمال مطلق بمعنى أن القول (مساءا على نمش الضوء... يقترب الأمس والغد... اللّيل يولد تحت لحافك) هو إمكان يتوقف على اقتراب الحبيبة من المتكلّم فإذا ما تحقق الاقتراب كان الأمس والغد واللّيل... إلخ.

أمّا هنا فالمطلوب تحقيق هذا الاقتراب كي يتحقق الاحتمال، لذلك يتكرر الطلب (نامي) فبالنوم تتحقّق أشياء ثلاثة بها يكون وجود الذّات، المكان والحب والزمان.

نامي على نفسك مطمئنة بين زهور الملاءات	← مكان
نامي يدا فوق صدري وأخري	← حب
سينبت من زغب لفراخ اليمامات	← زمن/حياة

فبغير المكان لن يتحقق شيء، في المكان يكون لقاء، وفيه يكون حب وبذلك يكون زمان لأجل ذلك يتأكّد الطلب (نامي كما ينبغي للحديقة من حولنا أن تنام)، ونتيجة لذلك يتحقق الزمان الحياة (ما سينبت من زغب لفراخ اليمام) ويتحقق الزّمن الذكرى (امتلأنا بأمس) ولكن بما أن الأمر كله لا يزال في طور الطلب، فغن جانبا واحدا من الزّمن يتحقق، أنّه زمن الماضي والذكرى مادام قد حدث وكان أمّا زمن الحياة المستقبل فيبقي احتمالا في جوف الأتي ليس إلا، فعبارة امتلأنا بأمس هو امتلاء بذكري ماض ليس حاصلا فهو مجرد ذكرى لذلك هو عبارة عن حنين غنائي (امتلأنا بوسواس جيثارة لا سرير لها) حيث الكلمة (وسواس)، وعبارة (لا سرير لها)

يؤكدان دلالة عدم التحقق، وبناء عليه فإنّ هذا المقطع الذي أريد أن يكون أقرب إلى التحقيق لا يبتعد بنا كثيرا عن احتمالية المقطع السّابق الذي كانت نتيجة:

هل أنت حقا هنا؟ أم أنا

عاشق سابق يتفقد أحوال ماضيه؟

ففي المقطع الأسبق قاد الاحتمال إلى التساؤل المبهم، وفي المقطع هذا قاد الطلب إلى الوسواس (وسواس جيثارة لا سرير لها)

1) يا لها... من فتاة حلاسية تبعت ظلها
2) يا لها من هياج يمزق ما يتناثر من
3) ورق الورد حول السياج فنامي
4) على نَفَسي نفسا ثانيا قبل أن يفتح
5) الأمس نافذتي كلها، ليس لي طائر
6) وطنيّ، ولا شجر وطني ولا زهرة
7) في حديقة منفاك. لكنني – ونبيذي
8) يسافر مثلي – أقاسمك الغدو الأمس
9) لو لاك لو لا الرذاذ الذي يتلألأ في نمش
10) الضوء ما بين نهديك، لانحرفت لغتي
11) عن أنوثتها. كم أنا والقصيدة أمك
12) وإياك نغفو على شادني ظبية توأمين

اتّضح بأنّه في اللقاء الاحتمال يكون السّؤال عن الذّات والحبيبة، وفي اللّقاء الطلب يتحقق (الأمس) ويبقى الغد معلّقا، لكن الأمس مجرد وسواس جيثارة لا سرير لها تقود إلى الحنين وإلى الظل فحسب، جيثارة هي (هياج يمزق ما يتناثر من ورق الورد حول السياج) فهي مجرد ذكرى بما انقضى، لذلك يطلب – مرة أخرى – من الحبيبة أن تنام حقيقة:

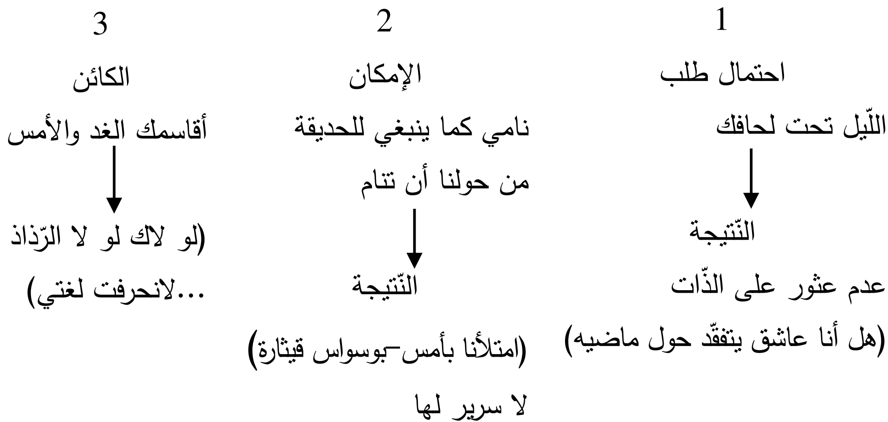
(نامي على نفسي نفسا ثانيا قبل أن يفتح الأمس نافذتي كلها)

عدم النوم هو عدم اقتراب وعدم تحقق من شأنه أن يوقظ الماضي الذكرى كله (قبل أن يفتح الأمس نافذتي كلها) فإنّ تبقى هي ذكرى ماضية معناه المنفى ومعناه انتفاء كل علامات الحياة (ليس لي طائر وطني، ولا شجر وطني، ولا زهر في حديقة منفاك) فكأنّنا بين حالات ثلاث:

الشّاعر وشعره
ولكنني– ونبيذي يسافر
مثلي
نقاسمك الغد والأمس

المحبوبة (الوطن)
لو لاك لانحرفت لغتي عن أنوتها

الحاصل
كم أنا والقصيدة أمك وأبناك



تبسط الأسطر الأربعة الأخيرة من القصيدة لغزا كبيرا يتمّثل في إشكاليّة، هل القصيدة (الوطن) تحقق الشّعر والشّاعر أم هما من ينقل القضية ويوجدها، وبدرجة من الوعي مختلفة عما ألفنا من ربط العلّة بالمعلوم وربط الشّعر والشّاعر بالوطن فإنّ القصيدة تقول الإشكاليّة بشكل أنطولوجي يتمّثل في أن ما نكشف عنه هو أيضا يكشفنا لذواتنا وللوجود وهكذا فالشّاعر شعره يقولان الوطن والوطن يقوم لغتهما وتبعا لذلك.

تأخذنا قصيدة «سوناتا 3» من ديون (سرير الغريبة) إلى عمق آخر من علاقة الشّعر / الوطن حيث يسهم كل منهما في تأسيس الأخر، وهما معا يؤسّسان وجود الذّات.

1) أحبّ من اللّيل أوله، عندما تأتيان معا

2) يدا بيد، رويدًا تضمانني مقطعا مقطعا

3) تطيران بي، فوق، يا صاحبيَّ أقيما ولا تسرعا

4) ونام على جانبيَّ كمثل جناحي سنونوة متعبة

5) حرير كما ساخن، وعلى النّاي أن يتأنى قليلا

6) ويصقل سوناتة، عندما تقعان عليَّ غموضا جميلا

7) كمعنى على أهبة العوي، لا يستطيع الوصول

8) ولا الانتظار الطويل أمّام الكلام، فيختارني عتبة

9) أحبُّ من الشّعر عفويّة النثر والصورة الخافية

10) بلا قمر للبلاغة، حين تسيرين حافية تترُك القافية

11) جماع الكلام وينكسر الوزن في ذروة التجربة

12) قليل من اللّيل قربك يكفي لأخرج من بابلي

13) إلى جوهري آخري. لا حديقة لي داخلي

14) وكلُّك أنت. وما فاض منك « أنا » الحرة الطيّبة

لقد عمدنا إلى تثبيت النصّ هنا كاملا لأنّ التجزيء يخلّ باعتباره (سوناتا) « وصحيح أنّها سوناتا بالمعني الموسيقي، ولكنّها مكتوبة على طريقة (السونيت) الشّعرية ذات الأصل الإيطالي المؤلفة من 14 سطرا وتوزيعها 4 4 3 3 بشرط ألاّ يزيد العدد على ذلك، توجد قافيتان تتحاوران وقد تقيدت بهذه الشروط الصارمة »[1]

بوسعنا الآن بعد أن أشرنا إلى شكل كتابة القصيدة أن نتساءل عن المخاطبين في الأسطر الخمسة الأوّلى من همل؟ وإذ نسارع بالقول أنّهما الشّعروالمحبوبة كما هو واضح من السّطرين التاسع والعاشر، وأمّا إن قلنا بأن المحبوبة هي (الأرض، الوطن، البلاد) فلا نملك دليلا على ذلك إلا السياق الخارجي وبعض المؤشّرات داخل النص وهي مؤشّرات غير كافيّة.

1- المرجع السّابق، حوار مع الشّاعر، ص32.

يرتبط مجيء المخاطبين بالزّمن (أول اللّيل)، وهو ما يجعل الأخير محببا إلى الذّات ومنتظرا والملاحظ أن المخاطبين حيث يأتيان يضمان المتكلّم (مقطعا مقطعا) بمعنى أنّهما يضمانّه كأنّه شعر أو قصيدة، وهكذا تصبح الذّات مقولا لا قائلا فحسب، «العمل الفني ينبع وفقا للتصوّر العادي من نشاط الفنان وعن طريق نشاطه ولكن عن طريق أي شيء ومن أين للفنان أن يكون ما هو عليه؟ أنّه يكون كذلك عن طريق العمل الفنيّ... ذلك يعني أن العمل الفني هو الذي يجعل الفنان يبرز بوصفه فنانا »[1] ولكننا هنا أمّام أصل آخر للعمل الفني، أنّه هذه المحبوبة التي اتّحدت بالشّعر (يدّ بيد).

في الأسطر الأربعة الأوّلى يكتفي المخاطبان بضم المتكلّم (مقطعًا مقطعًا) بل يطيران به فوق، وحين يطلب منهما أن يقيما ولا يسرعا، فهو طلب يتمّ فوق أي بعد الطيران، طلب بأن يبقيا جناحين له هو السنونوة المتعبة.

أمّا في الأسطر الأربعة بعد ذلك فيّوجَّه الخطاب إلى ثنائي الشّعر/المحبوبة بأن حريرهما ساخن وناضج في حين أن المطلوب من الناي أن يتأني كي يستطيع مجراتهما وصقل (سوناتا لهمل) حينما تسقطان عليه غموضا جميلا، أو بمعنىً يتكشف فيجد في الذّات عتبة ومعبرا يسلكه، بما أنّه لا يصل تماما ولا هو يستطيع الانتظار طويلا أمّام الكلام، يذكرنا هذا بتصوّر **لهيدجر** يربط فيه الشّعر باسم آخر هو (التخني) باعتباره ماهية الحقيقة الفنيّة[2] «وكما أنّ التكنيك يربط بالرؤية والمعرفة فأنّه أيضا يرتبط بالحقيقة فكلمة (تخني) على نحو ما تأصّلت في خبرة اليونان بوصفها أسلوبا في المعرفة إنّما تعني إظهارا للموجودات من تحجبها إلى حالة اللاتحجب ولا تشير أبدا إلى فعل الصنع والفنان يسمى (تخنتس) لأنّه يكون حرفيا وصانعا، ولكن لأنّه يكشف ويظهر في وقت واحد أعمالا فنيّة وأداة »[3].

1- هيدجر، أصل العمل الفنّي، ص29.

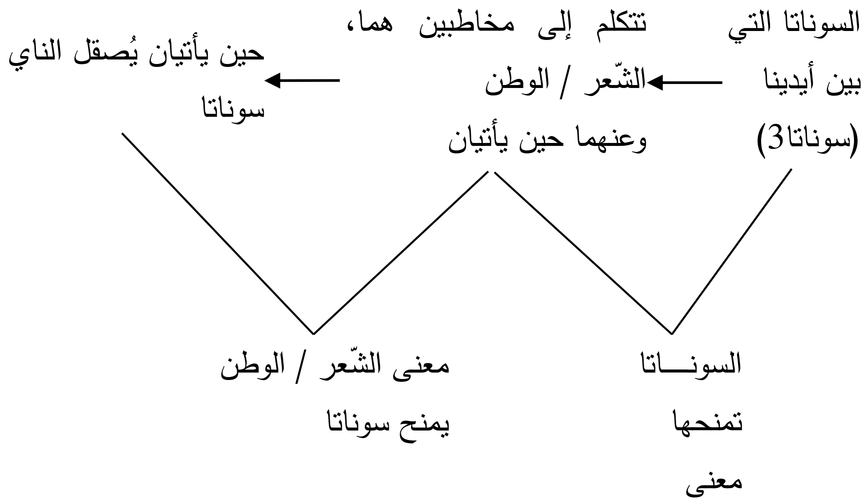
2- يُنظر محمد طواع، شعرية هيدجر، ص18.

3- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص113.

يمنحنا هذا الكلام فهما (للسوناتا3) يكون الشّعر والوطن يتحولان إلى معنى غامض يختار الذّات عتبة للعبور والتكشف.

لا يستطيع هذا الغموض / المعنى الوصول، كما أنّه لا يستطيع الانتظار لذلك تطلب المتكلّم منهما (الشّعر/الوطن) أن يتأنيا هما الساخنان كما يطلب من الناي أن يتأتى هو الأخر ليصل سوناتا لهذا المعنى الغامض فأيهما نتيجة للأخر بمعني أيُّ الاثنين تلوى للآخر؟

هل المعنى يمنحه الشّاعر للشّعر والوطن أم هما يمنحانه معنى يبحث له عن سوناتا؟



هذا الضرب من الالتباس كأنّه مقصود من أجل الدلالة عن العلاقة بين الوطن، الشّعر، والذّات وهو ما تشير إليه عبارة من قصيدة أخرى «كم أنا والقصيدة أمك وابناك » ويأتي هنا السّطر التاسع ليعمق هذا الدلالة بشكل آخر من الالتباس:

(أحب من الشّعر عفوية النثر /حين تسير حافية تترك القافية جماع الكلام)

فكيف يتمّ الكلام عن عفوية النثر في قصيدة لا تكاد تترك للعفوية مكانا بشدة وعيها للعلّاقة المشار إليها أعلاه؟ وكيف يشار إلى أن القصيدة تترك القافية وهي تلتزم التزاما صارما بشكل (السونيت)؟

«أحب من الشّعر عفويته النثر » يقول درويش فما الذي يمكن أن تعنيه هذه العبارة عند شاعر مثل درويش يؤمن بثراء البنية الإيقاعية للعروض العربي ويحس تلمُّس ذلك الثراء ويعرف أفضل الطرق لتجسيده وكشف الغطاء عنه... نثر درويش حيث العفوية... هو اللّغة وقد امتلكت سيولة داخلية كثيفة بقدر ما هي طلية القوام، يومية بقدر ما هي قادرة على الارتقاء باليومي إلى مضاف ليست في أبجدية اليومي المعطاة، وكيميائية التحويل لأنّها تفعل في اللّغة ما تعجز عن القيام به أي أشكال أخري من الاستخدام اللغوي »[1] لأجل هذا لا نستغرب أن يأتي الكلام عن عفوية النثر في قصيدة شديدة الالتزام بالشكل الموسيقي الخارجي.

بتكملة الجملة أعلاه (أحب من الشّعر عفوية النثر والصورة الخافية) يكتمل مفهوم الشّعر المشار إليه والذي لا تمثل عفوية الشّعر والصورة الخافية إلا بعضا منه (أحب من الشّعر)، كما أن عطف (الصورة الخافية) على ما قبلها يشير إلى أن هذا التطور يومي إلى كشف الخفي أكثر مما يشير إلى الظاهر المكشوف الذي يعبر عنه القول:

بلا قمر للبلاغة، حين تسيرين حافية تترك القافية

جماع الكلام، وينكسر الوزن في ذروة التجربة

لا يحتاج الخفي إلى الكشف من خارجه أو إضاءة من سواه، كما لا يجليه تحسين شكله بمواد جاهزة قبلا: «إذا كان النص الأدبي له طابع زماني سابق على صورة النصّ، فإنّ ذلك يعني أن النقد الأدبي الحديث قد وصل إلى طريق مسدود حينما يضع قواعد إلزامية صورية محدّدة للنصّ، تجعل من الصورة أو الشكل سابقا من الناحية الأنطولوجية على الزمانيّة... »[2]

وبناء على هذا المفهوم بوسعنا القول إن هذا الوزن الذي ينكسر في ذروة التجربة في شعر يلتزم بصرامة بالوزن والقافية، هو وزن آخر يتعلق بإيقاع أعمق ينتمي إلى زمانيّة الموجود (الوطن) وحقيقة (الشّعر) أي بجوهر الاثنين وقد التحما في واحد.

1- مجموعة مؤلفين، المختلف الحقيقي، دراسة صبحي حديدي، ص68.

2- سعيد توفيق، المرجع السّابق، ص128.

تترك الأسطر الخمسة الأخيرة توجيه الخطاب إلى مثنى وتوجيه إلى مخاطبة بناء على ما سبق وبعد تلبس الشّعر / الوطن أحدهما الأخر، بل إن الشّاعر (الذّات) نفسه يطلب الذوبان في هذه الوحدة الجديدة.

قليل من اللّيل قربك يكفي لأخرج من بابلي

إلى جوهري–آخري، لا حقيقة لي داخلي

وتلك أنت. وما فاض منك (أنا) الطيبة

تفيض (الأنا) إذن من الاتّحاد الشّعر/ الوطن. الذي تحوّل إلى أنت، فهل في هذا إجابة عن الأسئلة السّابقة مجتمعة في السّؤال من الأسبق إلى الوجود؟ ليس في هذا إجابة نهائية، فالقول وما فاض منك (أنا) الطيّبة فعل في القول أنّه ما يتمّ داخل القول، لكنّ هذا لا يتمّ دون فعل القول الذي فاض عن الذّات، نُوجده نُوحّدُ به وهذه الحقيقة يكشفها باقتدار القول «كم أنا والقصيدة أمك وابناك»

خاتـــمة

بعد رحلة البحث من أجل استكشاف العلاقة بين (الراهن) والشّعر كما تتجلى عند اثنين من كبار شعراء العربية المعاصرين، يمكن القول بأن أبعاد الإشكاليّة وخباياها ما كانت لتتكشف لو لا إعادة ربط داخل الشّعر بخارجه، وإعادة مد الجسور بين حقلي الفلسفة والأدب اللذين يعد (الراهن) احد أهم المواضيع المشتركة بينهما، كيف لا و(الراهن) في وجه من وجوهه يمثل معضلة الزّمن التي شكلت ولاتزال أهم شاغل للإبداع بكل أنواعه وللفكر بشتى ضروبه منذ منا قبل اليونانيين مرورا بالجاهليين وطللياتهم وانتهاء إلى عصرنا هذا.

إنّ هذا التصوّر قد حتم اللجوء إلى منهجين من اهم المناهج التي أضاءت ميادين عدة من المعرفة وهما الفينومينولوجيا والتفكيكية باعتمادهما على الفلسفة التي لديها القدرة على مدنا بالمفاهيم وتوسيع تصوّراتنا للظواهر، من هنا كان لجوؤنا إلى كبار الفلاسفة الفينومينولوجيين والتفكيكيين الذين قدموا إسهامات في قراءة الشّعر وإثارة نظرية الأدب، نستمد منهم الرؤية والآليات بما يتواءم مع المتن الشّعري المدروس.

لقد اتضح لنا بأن تسطيح مفهوم الراهن وتبسيطه بشكل أخل بجدوى دراسة الشّعر، راجع على قفر في المفاهيم هو بدوره راجع إلى غلق حقل الأدب على المعارف والإنجازات التي حققتها حقول أخرى وهو ما أثبتته العودة إلى الفينومينولوجيا والتفكيكية، بحيث اتضح بان مفهوم الراهن هو من السعة والعمق بمكان، وهو مفهوم متحول ورجاج يتفق إلى حد بعيد مع مفهوم الاختلاف المرجأ ومع مفاهيم أخرى عديدة عند التفكيكيين، ثم هو مفهوم يغتني كثيرا من الدرس الفلسفي العميق عند أمثال هيوسرل وهيدجر أضرّ بهما.

إن الفلاسفة والمنظرين المعاصرين في تناولهم للإشكالية لم يكونوا روادا لمجال بكر لم يستفهم إليه أحد على الرغم من وجاهة وبعد الآفاق التي أوصلوا إليها البحث في الإشكاليّة، كل ما هنالك ان هذه الإشكاليّة كانت مذوبة في معارف عدة وفي مباحث أوسع كما كان شأن العلاقة قبل السيميائيين أو شأن الظاهرة قبل الفينومينولوجيين، أمّا المتأخرون فقد خصصوا الموضوع وجلوه بشكل أكثر دقة.

إنّ تعميق البحث في موضوع الراهن قد ألقى بظلاله على نظرية الشّعر كما على قراءته وهو الأمر لم يتجل بشكل واضح على قراءة الشّعر العربي دون أن يغنى ذلك كون الشّعر العربي خاليا من الموضوع، بل إن دراسة هذا الشّعر قد أثبتت أنّه شعر غني بأبعاد هذه العلاقة وخفاياها، ولا نبالغ لو قلنا بأن دراسة مظفر النواب ومحمود درويش تثبت. إن الشّاعرين كانا «قرينين» من قضايا عميقة كانت تشغل شعراء كبار كهولدرين وتراكل وفلاسفة عظماء كهيدجر وبول ريكور، وهو ما يكاد يؤكد أن شاعرينا كانا يقرآن أولئك ويتفهّمان تجاربهما.

في كل الأحوال وسواء أتعلق مفهوم الراهن بعالم الأشياء المحسوسة في الخارج، أم تعلق بحالة الشّعر التي هو عليها، أم تعلق بموضوع الزّمن، فإنّ الأمر متحول ونسبي يتوقف على الزاوية التي ننظر منها إليه، فلو أخذنا شعر مظفر النواب مثلا للنظر لاضطرنا ذلك إلى التساؤل كيف يسمو شعر الشّاعر – دون أن يكون هذا حكما معياريّا – في عروس السّفائن في رؤاه وعوالمه وأدواته ليعود فينزل في الوتريّات الليليّة إلى درجة من النثرية الفجة والتقريرية التي يعترف بها الشّاعر ذاته، لنبحث عن أسباب جوهرية لهذا التباعد في تجربة شاعر واحد.

أنّنا إذا اختزلنا الأسباب في زاويتي نظر وجدنا أن الشّعر في عروس السّفائن راهنا للعالم الخارجي بمعنى أن الشّعر هنا يصبح شارطا لمال عداه بحيث يحول الزّمن الطبيعي إلى رؤيته مقتضياته هو، بحيث يصبح زمن الشّعر مختلفا تماما عن زمن العالم الخارجي. إن اليوم في المستقبل يتحرك جيئة ذهابا ومن يتيح مثل هذه القدرة كلغة المتصرف ولغة الحلم إلخ...، إن هذه اللغات تفرض منطقها وأدواتها – كما في عروس السّفائن – على العالم وتشكله بمقدرة فائقة ومن كل ذلك يصوغ الشّعر حالته الراهنة.

على خلاف ذلك فإنّ قصيدة (وتلايات ليليّة) في ارتباطها باليومي والعياني وبالهم الحاضر يخضع لإملاءات العالم الخارجي، ولمقتضيات الوقف الإيديولوجي وفضة الانتماء الحضاري فيصبح الشّعر حينئذ (مرتهنا) لما عداه وعندما لا يختار هو لغته ولا يستصغي أدواته بل تملى عليه من منطق غير شعري ويتحول الزّمن في القصيدة إلى زمن مساو لزمن الطبيعة، وليس في الماضي إلى الماضي ولا في الحاضر إلا الحاضر وهكذا.

باللّجوء إلى لغة المتصوفة ولغة الأساطير استبدال عالم بعالم وزمن بزمن في عروس السّفائن، أمّا بالإبقاء على اللّغة اللومية فيبقى كل شيء على حاله ويبقى زمن القصيدة زمن الحياة الخارجية في الوتريّات الليليّة، بل إن في هذه القصيدة ذاتها تفاوتا في مستوياتها والغريب أن الشّاعر يعني ذلك أحيانا كأن يصرح، لا تكتب لغة العالم فيَّ

نغرق في اللّغة الضائعة اليومية لذلك رأينا أن في الوتريّات الليليّة ضربين من اللّيل، الأوّل ينتمي إلى العالم ويعكس سواده على ذات الشّاعر وعلى شعره من هنا قوله،

أسكر... أسكر... فالعالم مملوء باللّيل والثّاني ينتمي إلى عالم الشّاعر داخليا،

وفتحت معابد روحي المهجورة

إذ كنت سمعتك

تخفق في اليل غريبا...

أيقظت الأقواس وكل حروف الزهد

تناديك حبيبا

هذان مستويان من القصيدة واحدة يتفاوتان في شعريتهما تبعا لتغيير موقع الارتهان بين الشّعر والعالم فترتفع الشّاعرية حين يرهن الأوّل الثّاني وتنخفض حين يصبح مرتهنا له. هذا مجرد مثال من النتائج التي يصعب اختزالها هنا.

عند الانتقال إلى تجربة محمود درويش فإنّنا نكاد نجد النتيجة معكوسة إذ إن الشّاعر انطلق أو الأمر من قضايا العالم الخارجي على اختلافها ومنذ أول تجربة راح يطور رؤيته وأدواته ووعيه.

ينطلق محمود درويش في أول تجربته من الوجود أكان الوطن أو القضية أو أي شيء من أشياء العالم، ليحوله إلى كلام / قول شعري، وتكمن الشّاعرية هنا في القدرة على هذا التحوّل، وقد تناولنا قصائد نموذجية كثيرة تمثل هذه التجربة التي يقول فيها الشّاعر موجودات العالم لكن دون أن تصبح هذه الموجودات محكمة في مسار التجربة بل إن هذه تخضع عالم الموجودات وتحوله إلى قول وفقا لها وبما يتمّاشى مع ممكناتها هي، ولو أعطينا مثالا لذلك قصيدة «سأقطع هذا الطريق» فإنّ القصيدة هنا تفلح في تحويل طريق النضال إلى طريق مطلق هو كل طريق يعبره الإنسان ومن أي نوع كان، فيتحول

بذلك إلى تجربة عامة مطلقة في الزمان والمكان وهو الأمر الذي ينطبق عليها قول هيدجر «ما يدوم يصنعه الشّعراء»، إن الزّمن بمفهومه الشائع يفقد هنا معناه ليتحول هنا إلى (راهن دائم).

انتقلت تجربة محمود درويش في التصوير الذي قصدنا إلى طرحه في هذا البحث، انتقلت إلى مستوى أعمق وأرحب بتحويل عالم الشّعر عالما للوجود، فكأنتهما أصبح هم الشّاعر في هذه المرحلة الاهتمام لا بالموجودات بل بالوجود ولتوضيح ذلك ضربنا مثالا عن الميت إلى قول تجربة الموت ومن الكلام عن الإنسان الحر إلى محاولة قول تجربة الحرية ذاتها إلخ...، وهكذا تحول عالم الشّعر على عالم للوجود يتطابقان إلى حد يصبح فيه الوجود معيشا شعريا. لقد اعتبر هيدجر أن «نسيان الوجود» كان واحدا من أكبر سلبيات الفكر والمعرفة السّابقين، ويبدو أن محمود درويش قد وعى هذا الخلل وسعى إلى تداركه في تجربته، ففي تصوّر هيدجر أن الشّعر هو الأقدار على سد تلك الفجوة – من هنا كانت مقولة «القول الفاتح» ومقولة «الموضعة» على سبيل المثال مجديتين كثيرا في قراءة شعر محمود درويش وبموضعه القول الفاتح الذي سماه محمود درويش «نقصان الحاضر» أمكن الوصول إلى أنّ «الراهن» في حياتنا يساوي نقصان الحاضر، فنحن نعني الماضي ونعرفه ونتصوّر المستقبل وتستشرفه بناء على ذلك لكننا لا ملك حاضرا وهو أمر لا يتضح إلا بقراءة معمقة لشعر محمود درويش.

مما يلفت الانتباه أيضا محمود درويش استطاع أن يتفادى مطب الحضور الشائع في «ميتافيزيقا»، بحيث يتأكد في شعره فهم آخر للأمر إذ إن الحاضر وجه من أوجه الغياب والعكس كأن يقول:

... خائفا من وضوح الزمان الكثيف

ومن حاضر لم يعد حاضرا

... أرى الغيب أوضح من شارع لم يعد شارعي

أو قوله:

قال اكتب السراب قلت ينقضي الغياب.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1- القرآن الكريم

2- B.Belot.، معجم الفرائد الدرية، دار المشرق، بيروت، ط2، دت

3- جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تح، محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الفاضلي المكتبة العصرية، بيروت، ط3، 2001.

5- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط3 2001.

6- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دط، 1988.

7- مظفّر النواب، الأعمال الكاملة.

8- محمود درويش، الأعمال الكاملة.

المراجع باللّغة العربية،

1- أ أ، ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر، محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة

2- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، 2004

3- إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر، فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة ط1، 2007.

4- أرسطو، فنّ الشّعر، تر وتج، شكري عيّاد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.

5- أرشيبالد مكليش، الشّعر والتجربة، تر، توفيق صائغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، د ط، 1961.

6- أسس الفكر الفلسفي المعاصر، عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 2000،د

7- إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشّعري، دلالة الزّمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنّشر، ط1، 2009

8- إمبرتو إيكو، الأثر الأثر المفتوح، تر، عبد الرّحمن بوعلي، دار الحوار للطّباعة والنّشر، ط2 2001.

9- أمون هوسرل، دروس في فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزّمن، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2009

10- بشري عيد صالح، نظرية التلقي اصول ونظريات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001

11- بول ريكور، بعد طول تأمّل، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006، ص

12- بول ريكور، من النصّ إلى الفعل، أبحاث التّأويل، تر، محمّد براءة – حسان بورفيه، دار الأمّان، دط، 2004

13- تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر، عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط1، 2007،

14- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر، عبود كاسنوحة، منشورات وزارة الثقافة، د ط، 2002

15- جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992

16- جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003

17- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، 1988، حوار معه للمترجم

18- جاك لوسركل، عنف اللّغة، تر، محمّد بدوي، المنظمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط1، 2005

19- جان جاك لوسركل، عنف اللّغة، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ينظر مقدّمة المترجم محمد بدوي

20- جيل دولوز، ما الفلسفة، تر، مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، اليونسكو، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991

21- حسام نايل، أرشيف النصّ، درس في البصيرة الضالة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006

22- خالد البحر، مجلة العكر العربي المعاصر، مقال، منزلة اللّغة وعلاقتها بالديمومة الخلاقة لدى برغسون، العدد 48، 49، 2009

23- خالد بلقاسم، الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، 2004،

24- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشّعر، تر، عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب

25- راهن الشّعرية، تر، عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط3، 2003

26- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر، محمد عصفور / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، 1987

27- سعيد بن كراد، النصّ السّردي، نحو سيميائيات الإيديولوجية، دار الأمّان، الرّباط، ط1، 1996.

28- سعيد بن كراد، النصّ السّردي، نقلا عن كيبدي فارجا.

29- سعيد توفيق الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظّاهراتية، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع القاهرة، دط، 2002

30-سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2002

31- شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002

32- صالح زياد، القارئ القياسي، دار الفارابي، ط1، 2008

33- الصوت والظاهرة، تر فتحي إنقرو، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص 105

34- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مرايا للن/شروالت/وزيع، ط1، 2007

35- عادل مصطفى، فهم الفهم، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007

36- عبد الإله الصائع، الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986

37- عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، 2001

38- عبد الجليل مرتاض، في مناهج البّحث اللغوي، دار القصبة للنّشر، 2003، دت

39- عبد السلام المسدّي، مجلّة فصول، ع68، 2006، مقال «شعرنا العربي المعاصر، الزّمن المضاد

40- عبد الصمد الكباص، عبد العزيز بومسهبولي، الزمان والفكر، دار الثقافة، ط1، 2002، ص14.

41- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993

42- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمّد الفاصلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط3،

43- عبد المنعّم الكَبامي، المجرى الأنطولوجي، إفريقيا الشرق، د ط، 2006

44- عبد الهادي مفتاح، الشّعر والفلسفة نقلا عن كانط في نقد ملكة الحكم منشورات عالم التربية ط1 2008

45- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون المقالات، ط1990

46- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2000

47- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000

48- علي حبيب الفريوي، هيدجر الفنّ والحقيقة، دار الفارابي، ط1 2008

49- عمر كوش، الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان للنشر والخدمات الإعلامية، ط1، 2003

50- عن محمد مطاوع، هيدجر والميتافيزيقا، إفريقيا الشرق – الغرب، د ط، 2002

51- فؤاد زكريا، هربرت ماركيز، دار الفّكر المعاصر للنّشر والتّوزيع، د ط، 1978

52- فتحي المسكيني، نقد العقل التأويلي، مركز الإنماء القومي، ط1، 2005

53- فرانسواز داستير، هيدجر والسّؤال عن الزمان، تر، سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2002.

54- فرديناند ألكييه، التوق إلى الخلود، تر، سنا خورى–دار مجد أبو ظبي، ط1، 2009.

55- فريديك هيجل، فنّ الشّعر، تر، جورج طرابسي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1981

56- فولفجانج إيزر، التّخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، تر، حميد المداني وجلال الكدية، مطبعة النّجاح الجديدة بالدّار البّيضاء، ط1 1998

57- قصي الحسين، مجلة الفكر العربي الصادرة عم معهد الإنماء العربي، مقال، تشظي السكون في العمل الفني، الزّمن / الشّعر/ الصورة، عدد 9، سنة 1998

58- كانط إيمانويل، مقدّمة لكل ميتافيزيقا مقبلة، تر، نازلي إسماعيل، فتحي الشنقيطي، موفم للنشر، د ط، 1991

59- لاسل آبر كرومبي، قواعد النقد الأدبي، تر، محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986

60- لوسيان جولدمان، العلّوم الإنسانية والفلسفة، تر العدلوني الإدريسي، يوسف عبد المنعّم، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2001

61- مارتن هيدجر، أصل العمل الفنّي، تر، أبو العيد دودو، ط1، 2001

62- مارتن هيدجر، إنشاد المندي، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تر، بسّام حجّار، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994

63- مانفريد فرانك، حدود التواصل، الاجتماع والتنازع بين أبرماز وليوتار، تر، عن العرب لحكيم بنّاني، افريقيا الشرق، دت، ط 2003

64- مايكل ريفاتير، دلائليات الشّعر، تر، محمد معتصم، منشورات كلّية الآداب والعلّوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1997

65- مجموعة كتّاب، الوجود والزمان والسرد، مقال كيفن فانهوزر

66- مجموعة كتاب، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1.

67- مجموعة مقالات بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، تر، سعيد الغانمي، ط 1999

68- مجموعة من الكتّاب البنيوية والتفكيكية، تر، حسام نايل، مقال جونان كالر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2007

69- مجموعة من الكتّاب، البنيوية والتفكيك، تر، حسام نايل، ط1، 2007، ينظر مقال كريستوفر نوريس، الفلسفة والأدب

70- مجموعة من الكتّاب، البنيوية والتفكيك، مقال بول دومان، وجه الرمزية المزدوج

71- مجموعة من المؤلّفين، محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1999، من حوار مع الشّاعر

72- محمد الزايد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مقال «فلسفة تقرأ شعرا»، العدد 10، سنة 1981.

73- محمد العمري، الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، إفريقيا الشرق، د ط، 2001

74- محمد طواع، شعرية هيجر، مقاربة أنطروبولوجية لمفهوم الشّعر، منشورات عالم التّربية، ط1، 2010.

75- محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر ط2 2000

76- محمود درويش، الديوان المجلد 1-2 دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد 2000

77- مطاع صدفي، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع40، 1986، مقال، النمذجة بين التأويل والتغيير

78- مظفَّر النوّاب، الأعمال الكاملة، دار قنبر- لندن، طبعة 1996.

79- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.

80- ميشال مايير، نحو القراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، تر، عز الدّين الخطابي - ادريس كثير- منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط1، 2006،

81- ميشيل مايير، نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة، تر، عز الدّين الخطّابي وإدريس كنيز، منشورات عالم التّربية، ط1، 2006

82- نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2005.

83- هنري لوفاقر، علم الجمال، تر، محمّد عيتاني، دار الحداثة للنشر والتّوزيع، دط، دت

84- هنري متشونيك، راهن الشّعرية، تر، عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط2، 2003

85- هيوسيلفرمان، نصيّات، ترجمة، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002

86- ينظر جاك رونسير، الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب، تر، سليمان حرفوش، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2003

87- ينظر، سيجموند فرويد، الأنا والهو، تر، محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط4، 1998.

88- ينظر، علي حبيب الفريوي، هيدجر الفن والحقيقة، دار الفارابي، ط1، 2008.

المراجع باللّغة الاجنبية،

1- Driss ABellal, La Sémiotique du texte du continue au Discontinuité, harmatan, 2003

2- Jacques Derrida, de l’esprit Heidegger et la question, ED Galilée

3- Saint Augustin, les confessions, Garnier- Flamarion ; 1964

الفهرس